Tudor Octavian

vermeer şi criticii săi

Editura Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

Tudor Octavian

vermeer şi criticii săi

UN DOSAR DESCHIS

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1988

Scanned with OKEN Scanner

La redactarea acestei cărți, un sprijin în multe privințe hotărîtor l-am primit din partea domnilor J. Michael Montias, profesor în științe economice la Yale University, New Haven, Connecticut, John Walsh Jr., Metropolitan Museum of Art, New York, și Christopher Wright, Courtauld Institute, Londra. Le exprim întreaga mea gratitudine.

Pe copertă :

Vermeer din Delft —
Scrisoare de dragoste,
ulei pe pînză, 44 × 38,5
Rijksmuseum, Amsterdam

Scanned with OKEN Scanner

SUBIECTUL VERMEER

Tot ce e cu adevărat important e întrucîtva și subînțeles. De aceea, lucrurile importante se spun în cuvinte puține. Orice carte bună despre Rembrandt poate fi o întreprindere intelectuală însemnată. Sau, cel puțin, așa s-ar părea, pentru că „subiectul Rembrandt" rămîne, oricît s-ar schimba lumea, unul din cele mai incitante și mai productive. Personalitatea artistului și a operei sale au un impact referențial deosebit. În acest sens, putem vorbi și de un „subiect Vermeer". Istoricii artei olandeze scriu despre Rembrandt, Vermeer și Frans Hals în termenii cuveniți geniului. Existența creatorilor excepționali aduce a destin. Evocarea destinului are întotdeauna ceva misterios. Comentarea operei lui Vermeer — spre deosebire de dezbaterea operei lui Rembrandt sau a lui Frans Hals — pune o seamă de probleme care, în loc să diminueze misterul, îl sporesc.

Există un „mister Vermeer". Unul propriu creației artistului și vieții sale discrete — ori, cum scria Wilhelm von Bode, „ordonate" — supralicitat de nevoia de enigmă, atît de specifică veacului nostru. O carte nouă despre Rembrandt răspunde unei trebuințe marcat raționale, unei cunoașteri adîncite a chestiunii. O carte nouă despre Vermeer se confruntă cu atîtea nevoi ambigui, încît ideea unui efort științific amănunțit și hotărît demistificator sea-

Scanned with OKEN Scanner

mănă a impietate. Aproape toate scrierile privind viața și opera lui Vermeer consideră enigma în felul în care o cere marele public. „Misterul Vermeer“ e unul foarte agreat. S-au tipărit mai multe cărți despre Vermeer. Încă una, încă o compunere cu ambiții monografice e sortită alinierii respectuoase la temă. „Subiectul Vermeer“ însă oferă o seamă de cauze, puțin sau deloc exploatate.

O posibilitate e chiar aceea a cunoașterii motivelor ce au dus la redactarea scrierilor avîndu-l ca subiect pe Vermeer. Pricinile unui fapt sînt uneori tot atît de interesante ca și analiza faptului propriu-zis. Bibliografia vermeeriană e bogată, dar nu pe cît o bănuiesc cei care, alertați de faima picturii, încearcă s-o parcurgă.

În comparație cu bibliografia „subiectului Rembrandt“, lista titlurilor referind la Vermeer e mică, foarte mică. Pur și simplu nu suportă comparație. Cauzele sînt mai multe și le vom pătrunde la timpul potrivit. Una dintre ele merită a fi cunoscută acum.

Celebritatea mondială a operei lui Vermeer e asigurată de calitatea picturii, de studiile publicate de cercetători de pretutindeni, dar și de traducerea unor texte fundamentale. Abundența, deci, e numai aparentă. În cazul contribuțiilor la bibliografia rembrandtiană, trebuie să fim extrem de selectivi, într-atît e de bogată materia. Cine se încumetă să scrie un text despre Vermeer e, la început, deconcertat. Adevărul este că putem pune într-un raft de bibliotecă personală tot ce s-a scris despre el.

Explicația principală a relativei sărăcii bibliografice o aflăm în puținătatea operei. Și poate nu atît numărul mic de pînze descurajează întreprinderile de anvergură, cît perfecțiunea realizării lor. Ceea ce spun pare o aberație, întrucît perfecțiunea e întotdeauna prilej de comentariu. De comentariu sau de uimire? Uimirea, admirația, stupefacția evlavioasă nu sînt stări prielnice cugetării și dubiului savant.

Scanned with OKEN Scanner

În fața unei pînze de Vermeer, nu avem nici o îndoială că mai mult de atît nu este posibil. Opera perfectă face temerar orice demers critic. Într-un fel, „subiectul Vermeer“ e privilegiat, închis.

Înaintînd în cunoașterea lui, ne lămurim destul de curînd că impresia de închidere, de teritoriu spiritual limitat e nefondată. E una din impresiile cu un mare indice de paradox provocate de cunoașterea creației lui Vermeer. „Subiectul Vermeer“ este, în fapt, unul deschis către cunoașterea unei întregi epoci creatoare. Actualitatea continuă a „subiectului Vermeer“ provine din aceea că, direct sau indirect, problematica lui interesează gîndirea estetică modernă și critica ideii de valoare. Ne raportăm tot timpul la Vermeer, deși de cele mai multe ori nu sîntem conștienți de aceasta. E normal să se întîmple așa, întrucît majoritatea chestiunilor ce ating „subiectul Vermeer“ aparțin patrimoniului universal al operelor de artă.

În ziua în care am decis că o carte de critică a criticii vermeeriene ar putea fi stimulatoare, atît pentru cel ce o citește, cît și — sau mai ales — pentru cel ce o alcătuiește, am avut un șoc : biblioteca mea conținea aproape toate tipăriturile necesare unei astfel de încercări cărturărești ; multe din ele în românește.

Aș fi fost tentat să cred că o anumită predispoziție — poate afectivă, poate de natură culturală — mi-a controlat formația și construcția bibliotecii personale, dacă nu aș fi observat că, de fapt, era vorba de o orientare editorială favorizantă. Or, o editură are și obligația, și interesul să publice titluri de reper și în relație optimă cu treburile culturale mari. Evident, „subiectul Vermeer“ este unul al timpului nostru, orice idee derivînd din el fiind cel puțin oportună. Despre artiștii din vechime gîndim respectuos, adeseori în superlative ; în secret, mulți mai nutrim convingerea că arta picturii a atins sublimul în veacurile

Scanned with OKEN Scanner

Renașterii și că tot ce s-a petrecut în secolele următoare e declin.

Numărul persoanelor ce cultivă o nostalgie fără rezerve la amintirea performanțelor artistice ale olandezilor din secolul al XVII-lea e mult mai mare decît ne închipuim. Asta nu înseamnă că emoțiile cele mai intense te feresc de prejudecăți. Reconstituirea operei și a personalității lui Vermeer reprezintă un panoramic al luptei cu toate categoriile de dogme ce însoțesc procesul cercetării, al stabilirii adevărului. Conștientizarea „subiectului Vermeer", adică a unui complet referențial, ne poate ajuta să pricepem mai bine cum acționează prejudecata în actul receptării vechii picturi și chiar a artei de azi.

Că „subiectul Vermeer" e de actualitate mi-au confirmat-o pe parcurs convorbirile pe care le-am purtat cu persoane de condiție foarte diferită, persoane care, întîlnind opera pictorului din Delft, au trăit sentimentul unei realizări valorice imperioase, împogățite cu trecerea timpului. Parafrazînd o zicere faimoasă, putem afirma că pictorul și povestea lui trebuiau inventate, dacă n-ar fi existat. Judecînd astfel, avem îndreptățirea să credem că revelația lui Thoré-Bürger, la anii 1842, și strădania sa de-a dreptul patetică întru reașezarea în drepturi a marelui uitat au fost o chestiune de necesitate. Thoré-Bürger sau altcineva, la mijlocul veacului trecut sau cîteva decenii mai tîrziu... Revelația avea să se producă oricum.

În fine, „subiectul Vermeer" își mai probează importanța și prin aceea că dezvoltă o seamă de alte subiecte : De Hooch, Carel Fabritius, Pieter Janssens Elinga, Jacobus Vrel, De Witte, Ludolf de Jongh, Leonard Bramer.

Acestea toate, precum și bucuria ce am trăit-o de a le fi putut scrie mă fac să cred că, deși interesînd în primul rînd pe specialiștii în pictura neerlandeză din veacul al XVII-lea, cartea despre Vermeer își împlinește rostul numai citită de un public larg.

Scanned with OKEN Scanner

I. FILTRELE

Un tablou celebru : Vedere din Delft

Muzeul Mauritshuis din Haga este citat frecvent în lucrările dedicate artei olandeze și nu numai în acestea. Și pe bună dreptate, întrucît colecția sa de pictură conține o seamă de tablouri ce cunosc de multă vreme celebritatea. Faima de care se bucură autorii celor mai multe din picturile de la Mauritshuis se răsfrînge în chip firesc asupra muzeului, astfel că în imaginația persoanelor care n-au călătorit la Haga ideea importanței unor obiecte de artă se asociază cu ideea măreției clădirii care le găzduiește, a monumentalității ei. Majoritatea muzeelor vestite și toate muzeele cu adevărat bogate sînt și monumentale.

Corpul de clădire din „Hof van Holland" — unul din palatele Stadhouder-ului Frederik Hendrik — ce se cheamă Cabinetul regal de pictură „Mauritshuis", este mai degrabă modest, iar intrarea în galerie e aproape discretă. La Mauritshuis, sălile au ca semn deosebitor literele alfabetului de la A la O. În ultima sală de la etaj, în cea numită „O", se află una dintre cele mai populare pînze ale lui Johannes Vermeer : o *Vedere din Delft*, orașul său natal.

Scanned with OKEN Scanner

Or, cel puțin, se afla aici în 1979, an în care am fost la Haga și în cîteva orașe din Olanda, cu nădejdea întîlnirii cu Vermeer care, iată, s-a produs. E foarte probabil ca tabloul să nu-și fi schimbat locul. O pînză de valoarea și celebritatea *Vederii din Delft* nu-și schimbă cu una cu două locul. Politica valorilor, odată instituționalizate, conține și clauza stabilității. Cetățeanul trebuie să aibă conștiința faptului că, în ce privește fundamentele unei culturi, lucrurile sînt hotărîte clar și pentru totdeauna.

Tablourile lui Vermeer van Delft sînt inventar de tezaur spiritual olandez și universal și e deosebit de important ca în existența lor să nu se petreacă schimbări, ce ar putea destabiliza o anume impresie publică, atent și îndelung rostuită.

În anul 1842, perspicacele istoric de artă francez Thoré-Bürger se entuziasma, contemplînd la Mauritshuis *Vederea din Delft* — intrată în Muzeu în urma achiziționării de către stat douăzeci de ani mai înainte. „Ia te uită — scria Thoré-Bürger, cu o topică a sentimentelor rar întîlnită la istoricii de artă — un pictor pe care nu-l cunoaștem în Franța și care merită îndeajuns spre a fi cunoscut".

Cum se poate observa, istoricul de artă constata că Vermeer era un pictor ce merita să fie cunoscut „în Franța".

Adevărul e că, la acea dată, artistul era puțin cunoscut chiar și în Olanda, ca să nu spunem că era proape necunoscut. Cîteva tablouri care-i mai purtau semnătura, precum și altele, atribuite unor contemporani, da, erau prețuite ca picturi de înaltă calitate, dar pictorul Vermeer era uitat de două secole, iar numele și opera îi erau confundate cu ale unor meșteri, foarte diferiți ca valoare și circulație.

„Teribil pictor ! — va scrie, din nou, Thoré-Bürger, după ce va fi văzut, în 1848, *Lăptăreasa* și *Ulicioara*, acum la Rijksmuseum din Amsterdam. La urma urmei, după Rembrandt

Scanned with OKEN Scanner

și Frans Hals, acest van der Meer este unul din primii maeștri ai întregii școli olandeze. Cum oare de nu știm nimic despre un artist care-i egalează, dacă nu cumva îi și întrece, pe Pieter de Hooch și Metsu ?"

Cu Thoré-Bürger, cu entuziasmul său devenit curînd revelație, cu tenacitatea revoluționarului convertit la mare restaurare artistică, la un demers nu mai puțin revoluționar, cu frenetica sa clarviziune, dublată de o cutezătoare serie de erori, începe aventura descoperirii — și nu a redescoperirii, cum s-a spus adeseori — a unui pictor, a „subiectului Vermeer".

Pentru că problemele reconstrucției biografice și a operei pictorului din Delft devin, privite într-o lumină potrivită, probleme ale cercetării situațiilor dilematice dintr-o epocă artistică. Și, după cum vom vedea, secolul al XVII-lea olandez, departe de a-și fi epuizat enigmele, amorsează, odată cu „cazul Vermeer", o serie de alte „cazuri". O cercetare, ea însăși de un caracter aparte : drumul întru adevăr poate fi considerat și drept sumă a tuturor categoriilor de erori.

Trebuia să se ivească eroarea, să facă autoritate, pentru ca noi încercări, reevaluînd iarăși și iarăși aceleași subțiri informații de arhivă, să aducă un spor de precizie, o așezare mai sigură pe direcție a cercetării de fond.

Într-o cronică la o carte de popularizare a ultimelor descoperiri în astronomie, un american, Lee Dembart, conchide, într-un fel ce mi se pare adecvat și pentru cursul studiului nostru : „Pe tărîmul științei, fiecare răspuns generează o duzină de întrebări noi, pe care oamenii de știință nu și le puseseră pînă atunci, deoarece nu posedau cunoștințe suficiente". Cu urmarea paradoxală și dătătoare de stimul că „explozia de cunoștințe este eclipsată de explozia de ignoranță pe care o generează".

În cazul lui Vermeer, asidua cufundare în arhive a unor savanți — în speranța unor descoperiri de natură a clarifica cîteva puncte

Scanned with OKEN Scanner

obscure din biografie — duce paradoxal la limite critice. Astfel, întrebările cu privire la numărul real al membrilor familiei pictorului și, îndeosebi la numărul copiilor — cu consecințe firești în aprecierea condițiilor de viață și creație ale acestuia — au primit, prin eforturile, uneori de o extremă originalitate ale lui J. M. Montias și Albert Blankert, un răspuns ce sporește considerabil ignoranța noastră : căutînd a se ști dacă Vermeer a avut 8 copii (cum consemnează un act) sau 11 (cum o face altul), se dovedește a fi avut, de fapt, 14 !

Într-o monografie din 1908, deci dintr-un timp în care o mulțime de chestiuni referitoare la viața și la cuprinsul operei lui Vermeer primiseră o soluție, Gustave Vanzype socoate că între căile cunoașterii unui artist există una de natură a produce un maximum de satisfacții : „A nu ști de la un artist decît operele, nimic altceva decît operele. A ignora, din viața sa, aproape totul. A nu avea judecata influențată de nici o scriere. A te găsi în fața tablourilor, pur și simplu ; a putea să contempli aceste tablouri, fără a fi obsedat de nici o amintire...“

Mulți oameni au gîndit și mai gîndesc ca Vanzype, numind un astfel de contact nemediat cu opera „cunoaștere pură“.

Cunoașterea, însă, oricîtă nevoie de absolut ne trimite în fața unui „pictor pur“ — cum l-au numit unii istorici de artă pe Vermeer — este întotdeauna impură, mediată, controlată de o infinitate de factori, deturnată, îndeobște fără știința noastră, de la obiect. Să revenim la Mauritshuis, să ne închipuim că ne găsim într-un grup de cetățeni de condiție foarte diferită și că, atenți la comentariul competent al unui ghid al muzeului, admirăm *Vederea din Delft*. Am scris dinadins *admirăm* și nu *studiem, contemplăm, cunoaștem* ori, mai aproape de adevăr, *privim,* deoarece una din prejudecățile cele mai stimabile e aceea că operele de artă sînt puse în muzee spre a fi admirate. Pre-

Scanned with OKEN Scanner

judecată nu lipsită de o anumită rațiune științifică ori, mai bine zis, istorică : Renașterea a acreditat cu vigoare criteriul idealității obiectelor de artă și, în chip foarte consecvent, al picturii și sculpturii, ca moduri de manifestare a idealului estetic.

Or, ideea de ideal e foarte aproape de ideea perfecțiunii și în destule situații i se suprapune. Iar ce e perfect, îngăduie numai admirație. La vechii maeștri, reprezentarea e plină de atîtea elemente de virtuozitate tehnică, încît admirația e un sentiment ce se justifică. Un avizat, un cunoscător al mijloacelor, prin care pictorii din vechime obțineau efecte superioare, este adeseori, chiar dacă o exprimă în alți termeni, sub imperiul unei intense admirații.

La Viena, în fața *Alegoriei picturii* de Vermeer (sau, cum i se mai spune *Atelierul)* am trăit un vehement simțămînt idolatru. Privirea caută, cu o acută stare de bine, pe suprafața imaginii și singurul gînd mai inteligent ce te încearcă e acela că, omenește, așa ceva nu e posibil, că mîinii omului nu îi e dat să producă atîta desăvîrșire ! Și o altă idee, aceea că te găsești acolo pentru *a studia* tabloul respectiv, vine ca o fatală impietate. Pînă la urmă, însă, singura șansă spre a se împlini admirația o oferă studiul — cunoașterea perseverentă, mediată, filtrată a tabloului. Un tip de cunoaștere în care contemplarea propriu-zisă a pînzei — deși nu trece în plan secund, deși are un control permanent asupra tuturor categoriilor de informații, ce se acumulează în procesul cunoașterii complexe, mediate a tabloului — nu mai pare a avea și, de multe ori nici nu mai are, rolul cheie.

Admirăm, prin urmare, unul din cele mai reproduse și comentate tablouri ale lui Vermeer : *Vedere din Delft*. Lucrarea e sigur de mîna maestrului. Provine din colecția Dissius, a fost vîndută la licitația din 16 mai 1696, sub

Scanned with OKEN Scanner

„nr. 31 : Orașul Delft în perspectivă, văzut dinspre Sud...“, a obținut un preț ce convinge că, la timpul respectiv, era considerată ca avînd valoare — 200 guldeni — iar la licitația S. J. Stinstra (Hartlingen) din 22 mai 1822, nr. 112, a fost însoțită de o descriere care, fără nici un retuș, se potrivește și pînzei din sala „O“ de la Mauritshuis : „Acest Tablou, cel mai de seamă și mai renumit al acestui artist, ale cărui tablouri se întîlnesc rar, înfățișează orașul Delft, de pe Schie ; se vede întregul oraș, cu porțile, turnurile, podurile lui și celelalte ; în prim plan sînt două femei, care stau de vorbă una cu cealaltă, în timp ce în stînga cîțiva inși se pregătesc să urce într-o barcă ; mai departe se află în fața orașului și lîngă el diferite corăbii și ambarcații. Pictura este dintre cele mai îndrăznețe, mai iscusite și mai energice din cîte se pot imagina ; totul este luminat în mod plăcut de soare ; tonul aerului și apei, felul zidăriei și chipurile alcătuiesc un ansamblu splendid, iar acest tablou este într-adevăr fără seamăn în genul lui, înălțime 9 picioare, 8 țoli lățime 1 cot 1 picior 6 țoli Pînză, cu fl. 2900 lui De Vries. — Achiziționat de Statul Olandez, potrivit adresei Ministerului Afacerilor interne cu data de 5 iunie 1822 către directorul Muzeului“. Se pune, totuși, întrebarea : tabloul e indubitabil „un Vermeer“ ? Cu alte cuvinte, admirăm, oare, ca fiind de Vermeer o pînză pictată de Vermeer însuși ; pictată adică în întregime de el, fără ajutorul unor elevi, fără a fi suferit intervenții ulterioare, o pînză care arată exact cum se înfățișa ea după ce maestrul a aplicat ultima trăsătură de pensulă și a vernisat-o ? Oricît ar părea de absurde, la Vermeer toate aceste întrebări se pun pentru absolut fiecare tablou. Ele, și numeroase altele. Ba am putea spune că întrebările sînt cu atît mai presante, cu cît o lucrare ne apare mai vermeeriană.

Din pricini pe care le vom dezvălui mai tîrziu, celebrele tablouri de la National Gal-

Scanned with OKEN Scanner

lery din Washington — *Fata cu pălărie roșie* și *Fata cu flautul* — opere ce par a inventaria toate specificitățile de meșteșug vermeerian, pun serioase probleme de atribuire. Una din cauzele care-i fac pe specialiști să fie prudenți e tocmai excesul de tipic, insistența cu care apar aici elemente din repertoriul tehnic al artistului din Delft.

Grupul de vizitatori, în admirație înaintea *Vederii din Delft*, ascultă cu deferența cuvenită explicația ghidului cum că tabloul este executat în tehnica tradițională, adică „ulei pe pînză". Nimeni nu are motive să se îndoiască de adevărul unei informații elementare. Orice descriere de tablou purcede cu notarea dimensiunilor și a tehnicii. Se presupune că un cercetător, care scrie despre un tablou, constată personal dacă acesta e pictat în culori de ulei pe pînză sau altcumva ; iar dacă nu, măsoară singur înălțimea și lățimea lucrării, ori se asigură, cel puțin, că dimensiunile date de alți cercetători corespund.

Am spus că aventura descoperirii lui Vermeer e plină de multe și prestigioase erori. Iată una dintre ele : deși portretul de la Washington al *Fetei cu pălărie roșie* e reprodus și comentat în multe monografii, pînă în anul 1973, în absolut toate aceste monografii este înregistrat în tehnica „ulei pe pînză" și nu „ulei pe lemn". Abia John Walsh Jr, curator la Departamentul picturii europene de la Metropolitan Museum of Art din New York și Hubert von Sonnenburg, conservator al aceluiași Muzeu, într-un studiu publicat în „Buletinul..." respectivei instituții arată că toate comentariile de pînă la ei au pornit de la o informație eronată.

Se înțelege că nu e cazul să ne întrebăm de probitatea cercetărilor în chestiune. Eroarea, cu cît pare mai inocentă, cu atît are mai multe șanse de a dăinui. Apoi, e vorba de un gen de greșeală relativ greu de constatat.

Scanned with OKEN Scanner

Nu numai pentru că muzeele nu-și pot permite să înlesnească fiecărui autor de cărți sau articole cunoașterea directă a lucrării scoase din rama ei și nici măcar a fișei muzeale, ci și pentru că trebuie să apară problema — în speță dubiul asupra paternității — spre a se proceda la o reconsiderare a tuturor celor știute.

Fiecare răspuns, nu-i așa ? generează o duzină de întrebări noi. Un frumos cerc vicios, din care se iese exploatînd eroarea, ca să ajungi la una nouă, cel puțin mai seducătoare decît precedenta.

Probabil că greșeala nouă este tocmai teama de înfățișarea prea vermeeriană a unor tablouri de Vermeer. Excesul de încredere al lui Abraham Bredius la apariția, pe piața operelor de artă, a falsurilor lui van Meegeren — începînd cu acela de strașnică reușită : *Cristos la Emmaus* — și valul de excese declanșat de dezvăluirea falsurilor au un interesant recurs în excesul de prudență de astăzi. Istoricii s-au imunizat astfel la un nou tip de eroare.

Cazul în care vedem chiar lucrul la care credem că privim este mult mai puțin frecvent decît ne închipuim. Intervin atîtea determinări, încît contemplația „pură“ rămîne o frumoasă utopie. „A te găsi în fața tablourilor, pur și simplu“ scria Vanzype. În fața unui tablou nu poți să te găsești „pur și simplu“. Știi întotdeauna ceva, vii întotdeauna determinat de ceva : cunoștințe de istoria artei, nevoi spirituale, memoria altor tablouri etc. Cunoașterea nu e directă, ci filtrată.

Să le spunem nenumăratelor și, adesea, subtilelor determinări *filtre*.

Conștiința existenței filtrelor presupune existența unei fertile premoniții : începe, deci, un dubiu și-n cele mai banale evidențe.

Dimensiunile unui tablou, nu-i așa ?, e obligatoriu să concorde la toți comentatorii ce se referă la el. În timp, e drept, prin uscare lemnul șasiului și pînza pe care se pictează se usucă și, la picturile de mari dimensiuni,

Scanned with OKEN Scanner

constatăm, cu scurgerea anilor, unele modificări. Materialele, cum se spune, „lucrează". Deși efectul secolelor asupra dimensiunilor unui obiect de artă e sesizabil, el nu face obiectul cercetării noastre.

În cartea lui Albert Blankert, un istoric care, după cum ne lămurește editura, „a reunit, a orînduit și a reinterpretat... toate faptele și părerile referitoare la persoana și opera lui Johannes Vermeer", respectiva priveliște din Delft are următoarele dimensiuni : 98 × × 117,5 cm. La Jean Mistler aflăm alte dimensiuni : 98,5 × 118,5 cm. La Julien Segnaire : 98 × 117 cm. De la autor la autor, înregistrăm diferențe. Dat fiind că uneori măsurile se rotunjesc la centimetru, la istoricii care au procedat ei înșiși la un studiu nemijlocit al tabloului, variațiile de ordinul milimetrilor sînt firești. Un studiu care pune sub semnul îndoielii metoda și rezultatele muncii unui istoric de artă, numai pentru că acesta procedează cu o aproximație de unu ori chiar doi centimetri la stabilirea dimensiunilor unui tablou trebuie suspectat de bigotism critic.

În cazul lui Vermeer însă, chestiunea merită a fi considerată cu mai multă atenție. Și iată de ce : se cunosc astăzi de mîna maestrului un număr de aproximativ treizeci și patru de tablouri. Cu cîteva excepții, pînzele lui Vermeer sînt de mici dimensiuni. *Vederea din Delft* este o astfel de excepție. Dar și un tablou de 98 × 117,5 cm nu este unul de mari dimensiuni. Pe lîngă majoritatea tablourilor unui Rembrandt, bunăoară, majoritatea picturilor lui Vermeer ne apar minuscule. Și dacă la o pînză de abia douăzeci sau treizeci de centimetri înălțime constatăm, în catalogul operei, diferențe de ordinul centimetrilor, sîntem autorizați să căutăm pricinile. Poate că lucrarea va fi avut alte dimensiuni și a suferit unele intervenții nefericite, cum — de pildă — s-a întîmplat cu *Fata cu flautul,* de la Washington ori poate cu *Chitarista* de la Londra, Kenwood

Scanned with OKEN Scanner

House (The Lord Iveagh Bequest). Un muzeograf va fi suficient de intrigat spre a căuta cauze, dacă — în ce privește tabloul pe care-l are în studiu — constată, la autorii consultați tot atîtea diferențe în fișa tehnică. Faptul că Albert Blankert notează la *Meșteșugul picturii* de la Viena dimensiunile de 130 × 110 cm, iar Jean Mistler 120 × 100 cm e de natură să stîrnească unele întrebări cu privire la acuratețea surselor de informație și, la urma urmei, la instrumentația cercetării.

Am alcătuit, în vederea redactării acestei cărți, o seamă de fișe, în care am transcris, pe o coloană, numele autorilor consultați, iar pe alte cîteva coloane numărul din catalogul operei, așa cum îl întocmește fiecare autor — cu anul probabil al executării lucrării — tehnica tabloului și dimensiunile lui și am deprins, comparînd datele, motive de melancolie. Și unul, foarte important, de speranță. Neconcordanțele m-au făcut să devin melancolic în legătură cu eroarea ce pîndește și cea mai temeinică întreprindere. Nenorocirea e că erorile se consolidează deodată cu izbînzile, că trec de la un autor la altul producînd tradiție. Voind, spre exemplu, să deslușesc aventura atribuirii *Chitaristei* de la Kenwood House și a scoaterii de pe lista „vermeerilor autentici" a vechii cópii din Colecția J. G. Johnson, Philadelphia, am pus, față în față, fișele celor două lucrări (prima avînd dimensiunile de 55 × ×46,3 cm (conform lui Albert Blankert), iar a doua de 52,7 × 45,3 cm (conform lui Piero Bianconi). Problema ar fi că, la Julien Segnaire, apar niște date atît de diferite de cele oferite de Blankert și Bianconi (și anume : 48,5 × 41,5) încît trebuie să ne întrebăm dacă nu cumva acesta a încurcat, la redactarea notelor și a catalogului propriu-zis al cărții lui André Malraux, fișele. Și acum, mai bogați cu o prudență, să intrăm în fondul problemei. Poate să ne pară ciudat, dar pînă în prezent opera lui Vermeer a fost studiată fără a se fi

Scanned with OKEN Scanner

organizat o expoziție a întregii creații, astfel încît istoricii de artă să poată purcede la un studiu direct, la o cercetare comparativă a feluritelor atribuiri, la o reverificare strictă a tuturor celor știute.

Faptul e într-adevăr tulburător, dacă socotim că o expoziție a întregii opere vermeeriene pare lesne de întocmit.

Pricinile pentru care o astfel de manifestare nu a avut loc sînt multe și complexe, iar cea mai delicată dintre ele interesează nemijlocit restaurarea unor opinii pe cale de a se instituționaliza ori de multă vreme instituționalizate.

Nu de mult, presa informa despre șocul pe care l-a resimțit marele public odată cu detronarea de pe „locul capodoperei" a unui număr substanțial de piese celebre ale Metropolitanului din New York și reatribuirea acestora unor maeștri de mîna a doua.

Cîteva din tablourile socotite de proprietarii lor „vermeeri autentici" ridică, totuși, serioase probleme de atribuire. Unii istorici — ca de pildă Swillens — au obiecții judicioase, cînd e să-i atribuie maestrului tabloul *Cristos în casa Mariei și Martei*. Blankert, care nu pare de acord cu reținerile lui Swillens la atribuirea tablourilor din tinerețe, e însă de acord cu acesta cînd discută autenticitatea celor două atît de frumoase și pe drept celebre portrete de la National Gallery of Art din Washington : *Fata cu flautul* și *Fata cu pălărie roșie*.

Spuneam că, la atîtea prilejuri de melancolie, de dubiu și prudență, se ivește și unul foarte însemnat de optimism : marile erori se întîmplă numai în cauza unor mari adevăruri. În ceea ce privește viața și opera lui Vermeer, e foarte probabil ca să întîlnim și de acum înainte probleme din cele mai dificile. Vom fi din ce în ce mai aproape de unele adevăruri hotărîtoare, dar niciodată atît de aproape încît să descurajeze noile cercetări.

Scanned with OKEN Scanner

Fiindcă „pe tărîmul științei, fiecare răspuns generează o duzină de întrebări noi...“.

Am stăruit să acreditez în paginile precedente cîteva din sarcinile ce marchează o scriere de tipul celei de față. Cercetări noi ne sensibilizează la o serie de întrebări ce păreau, pînă în momentul formulării lor, temerare, dacă nu de-a dreptul neadecvate. Unele ipoteze își pot modifica pînă într-atît termenii, încît să ne conducă pe direcții neașteptate, uneori contrare direcțiilor pe care contam.

„A te găsi în fața tablourilor, pur și simplu...“ scria Vanzype.

Nu există persoană care, în condiții favorizante, să nu mărturisească un crez în materie de pictură.

Fiecare om crede că știe cum trebuie să fie „o pictură bună“. Determinările în actul contemplării unei opere de artă sînt numeroase. Atît de multe și de subtile, încît „cunoașterea pură“ e o simpatică utopie. Chiar și cunoașterea simplă, scutită de subiectivitate, a dimensiunilor unei lucrări angajează, cum am văzut, dezbateri dintre cele mai delicate.

Într-un fel sau altul, fiecare dintre noi descoperă că percepția îi este orientată, controlată și, uneori, deturnată de la țel de o mulțime de factori. Ne amăgim însă cu ideea că voința ori poate bunul simț acționează operînd corecțiile de rigoare.

Un tablou e o realitate ce poate fi descrisă la nivelul cauzelor ce au generat-o, la nivelul efectelor pe care, la rîndu-i, le generează sau, în chipul cel mai potrivit, conștientizînd permanent relația cauză-efect. Marele public este îndeobște înclinat să aprecieze efectele pe considerentul unic și, pînă la un punct, legitim al satisfacției imediate. În grupul de vizitatori ce primește, cu sentimente foarte amestecate, comentariul muzeografului la *Vederea din*

Scanned with OKEN Scanner

Delft, persoana care se îndoiește de valabilitatea acestuia apare rar.

Ca să te îndoiești, trebuie să știi tot ce se poate ști despre tabloul în cauză, deci și întrebările pe care alții înaintea ta le-au pus, precum și pricinile ce le-au determinat.

Un cunoscător nu este individul care a reușit să epuizeze toate binefacerile pe care i le poate oferi o operă de artă, ci mintea iscoditoare, care a înțeles că numai cunoașterea susținută de dubiu dă conținut și direcție plăcerii și o împrospătează.

Impresiile unui cunoscător înaintea *Vederii din Delft* sînt oarecum aceleași ca ale omului ce contează pe „cunoașterea pură", doar că într-o continuă supraveghere, într-un proces de primenire. Impresiile acestea, avînd motivație specifică și un scop bine definit, au dreptul la un nume propriu. La cunoscători, impresiile se cheamă opinii, iar opiniile reclamă întotdeauna și argumente.

După *Vederea din Delft* s-au executat mai multe cópii, dintre care una a fost socotită de un biograf replică de mîna maestrului. Dat fiind că în nenumărate cazuri intuițiile unor cercetători au fost ulterior confirmate și fundamentate prin studii muzeistice complexe, impresiile lor, deși n-au încă prestanța opiniei, se reține. Cunoscătorul, cu cît e mai documentat, cu atît e mai rezervat în exprimarea impresiilor sale. Percepția lui este și ea filtrată, dar determinarea se produce, de regulă, în sensul adevărului. Din cauza acelui proces de continuă conștientizare a cauzelor și efectelor.

Citind cărțile și articolele ce s-au scris despre Vermeer — prudent, firește, cu cele ce preiau opinii spre a le vulgariza sau a le reașeza, într-o croială nouă, sub o altă semnătură — am fost tulburat de faptul că unele studii, începute sub cele mai încurajatoare auspicii, sufereau o schimbare de direcție deconcertantă. Tentativele de restaurare a personalității lui Vermeer dezvăluie ceva din eroismul acelor

Scanned with OKEN Scanner

întreprinderi spirituale, în care autorii nu știu ce pot dobîndi, dar știu perfect ce riscă.

Filtrele percepției sînt îndeajuns de subtile pentru a le bănui un dat atît de omenesc ca perfidia.

Cu trecerea timpului, unele opinii care au făcut carieră seamănă a gafe. Dar ar fi — numindu-le astfel — să ignorăm dificultățile în serie ale oricărei reconstituiri și mecansimele paradoxale ale erorii.

Într-un fel acționează filtrele în judecata cuiva, care nu are obligația de a formula nici măcar „impresii" și în alt fel la persoana căreia profesia și vocația îi cer a concepe opinii și îl obligă a se pregăti pentru a fi capabil de a le rosti ori scrie, ori de cîte ori aceasta devine oportun.

Admițînd că toate manifestările unei competențe sînt numai trepte spre competența maximă într-un domeniu, să admitem și o gradare a incompetenței, pînă la un zero absolut al spiritului.

Într-un sens, arta lui Vermeer e una a supremei accesibilități. O dovedește, între altele, popularitatea dobîndită de temele ei : lumina vermeeriană, albastrul conceptual al lui Vermeer, „preimpresionismul" artistului din Delft. Dovadă, în fine, cariera pe care o fac unii termeni mai vechi sau mai noi ai comentariului critic : „Sfinxul" din Delft, magia prezenței feminine, perfecțiunea tehnicii picturale.

Am socotit necesar un inventar minimal al filtrelor în „subiectul Vermeer" din două motive.

Primul se justifică prin puținătatea operei. La un artist cu un catalog al picturii bogat, chiar și un număr, comparativ mai mare și mai pregnant, de erori și aproximații în conturarea moștenirii sale spirituale pare de acceptat. Datorită, bineînțeles, marelui volum de muncă presupus aici. În catalogul operei lui Vermeer, o moștenire atît de restrînsă induce ideea unui efort științific redus. Încă o dată,

Scanned with OKEN Scanner

bunul simț se vădește inoperant. Monografiile dedicate pictorului au, în general, un număr mic de pagini. Cititorul nu bănuiește truda ce marchează în ele scrierea fiecărui cuvînt. Subiectul Vermeer dezvăluie cu pregnanță forța acestei științe ce se cheamă istoria artei : o operă și o biografie au fost reconstituite cu acribia și tenacitatea specifice unor importante descoperiri. Savanții au înțeles curînd că au de-a face cu un caz revelator, dar că reconstituirea și repunerea în drepturi a operei pretinde un entuziasm foarte controlat. Tot ceea ce în reconsiderarea unui subiect de interes mediu se cheamă inexactitate, în marele subiect este eroare, gafă, mare greșeală. Al doilea motiv e în strînsă legătură cu primul : deși scrierile cele mai serioase nu iau în considerație ca fiind autentice decît un număr de aproximativ 32, 36 de picturi, fiecare tablou are o istorie, o poveste neliniară, suficient de sinuoasă ca să-l impună drept exemplu în discuția circumstanțelor cunoașterii corecte și ale cunoașterii denaturate. Astfel, critica criticii devine un prilej de elogiu al erorii. Nu nutresc nici un moment ambiția de a indica suma de aproximații în aventura de acum centenară a redescoperirii și a definirii unei valori, ci numai nădejdea de a fixa niște învățăminte.

Muzee mari, muzee mici, colecții particulare

Muzeul este o instituție a cărei complexitate nu e niciodată îndeajuns de cunoscută. Muzeul ideal este acela ce poate prezenta un inventar complet de capodopere, de opere, adică, depozitînd toate nădejdile de absolut spiritual ale umanității. Muzeul ideal este, totuși, o seducătoare aberație. Selecția ce-o operează lasă deoparte un număr semnificativ de alte selecții ideale.

Scanned with OKEN Scanner

Una din funcțiile vitale ale muzeului, dacă nu cumva funcția esențială, este selecția avînd la bază criteriile maximului de valoare.

Așa stînd lucrurile, publicul s-a deprins temeinic cu părerea că în muzeele celebre ale lumii trebuie să întîlnească, la tot pasul, opere celebre. Tablourile unui „mic maestru" olandez prilejuiesc o emoție ușor evlavioasă cînd sînt văzute la Luvru, la Ermitajul din Leningrad, la Kunstistorisches Museum din Viena, la Dresda ori la Londra, la National Gallery, și o emoție controlată de oarecari rezerve asupra însemnătății lor reale într-un muzeu de provincie sau într-o colecție particulară.

Gradarea trăirilor emoționale e în legătură directă cu gradarea încrederii în filtrajul ce-l poate exercita muzeul. Un mare muzeu produce — prin specialiștii săi, prin prestigiul ce trebuie continuu consolidat cu înfăptuiri muzeale, prin fondurile pe care le gospodărește — garanțiile de valoare și de autenticitate ale operelor. Adevărul este că în colecțiile particulare atribuirile sînt de regulă mai generoase decît în muzeele publice.

O expoziție de studiu Vermeer e greu de organizat și pentru aceea că, pe de o parte, o seamă de colecționari nu sînt dispuși să împrumute piesele muzeului personal, iar pe de altă parte din cauză că unele tablouri, cunoscute documentar și menționate de surse, au dispărut „în jungla colecțiilor private", cum plastic se exprimă un istoric.

Catalogul lui Piero Bianconi se referă la 16 pînze menționate în surse și despre care se mai știu astăzi puține lucruri, 10 atribuite — și care într-o expoziție de tipul „Toată creația lui Vermeer" s-ar lăsa mai bine cunoscute — și 2 cu localizări necunoscute. Albert Blankert, în catalogul său, citează 9 tablouri „care astăzi nu mai sînt cunoscute sau identificabile" fapt ce nu înseamnă că au dispărut pentru a nu mai fi găsite niciodată. E puțin probabil ca acestea să odihnească în depozitele marilor

Scanned with OKEN Scanner

muzee, e mai mult ca sigur că se ascund în colecții ferite de indiscreții.

Marile muzee ne orientează, -într-adevăr, către valori, dar nu-i exclus ca și în ele să dobîndească un statut privilegiat falsuri ori lucrări de o autenticitate îndoielnică.

Cazul, în care e mai presus de orice dubiu că privim exact ceea ce ni se spune că privim, e mult mai rar decît credem.

Formulînd unele obiecții la atribuirea celor două mici portrete de la Washington, considerate de pe la 1900 ca pictate de mîna lui Vermeer, Albert Blankert observă cu anume maliție — cu un soi de satisfacție maliționsă, mai bine zis, care dă savoare și omenesc argumentației — că muzeul a mai expus, într-o vreme, două tablouri „autentice de Vermeer" respinse curînd „de toți cunoscătorii serioși ca fiind imitații moderne".

Critica de artă mai veche înseria în demonstrații o mulțime de exclamații admirative. Dacă atîția „cercetători serioși" au putut să trăiască înalte satisfacții estetice „vermeeriene" la contemplarea unor tablouri care s-au dovedit apoi a fi făcute de mîna altora este obligatoriu să concedem că adorația pe care marele public o pune în cunoașterea capodoperelor, precum și încrederea în competența muzeografilor trebuie recompensate cu adevăr, cu opere avînd toate dovezile autenticității.

Condițiile de expunere ; starea în care se găsește tabloul

În marile muzee, unde capodoperele te copleșesc și prin frecvența cu care îți ies în cale, cîteva au o expunere privilegiată.

Cine a izbutit la Luvru să se strecoare pînă aproape de *Gioconda* prin mulțimea de cetățeni cu emoția atît de exact dirijată pentru întîlnirea cu „capodopera supremă a picturii" pricepe

Scanned with OKEN Scanner

curînd că tocmai contemplația îi este cenzurată. Mai întîi că un cordon îi va ține la distanță de obiect. Spațiul e speculat astfel încît „cel mai celebru tablou din lume" — cum conchid anchetele de opinie — să beneficieze și de o protecție optimă. Pînza e, la rîndu-i, apărată de un geam — rezistent desigur la agresiuni cu arme albe sau de foc. Celebritatea stîrnește în unii oameni porniri stranii. În jur, se vorbesc toate limbile din lume, ghizi de o competență superacreditată conduc grupuri de vizitatori într-o stare de evidentă uluială, asiatici meticuloși și americani degajați lipesc de urechi microcasetofoane, care predau un curs scurt despre opera ce li se înfățișează, iar printre aceștia, deghizat în turist de condiție medie, un polițist veghează. La fel se petrec lucrurile și în fața altor tablouri, în alte muzee. În sala *Rondului de noapte* de la Rijksmuseum din Amsterdam, orice om cu gustul reveriei are un șoc. În sala „O", de la Mauritshuis, la *Vederea din Delft* a lui Vermeer e un neîntrerupt pelerinaj. Grupuri de vizitatori sau turiști solitari se apropie de tablou știind că „pictura trebuie privită de la o anumită distanță". De fapt, pictura trebuie privită și de la distanță, și de foarte aproape, și de aproape de tot. Ba chiar și cu microscopul stereoscopic. Problema e ce intenționezi să vezi la această pictură și în ce măsură îți sînt aprobate curiozitățile.

S-au scris multe volume despre arta de a cunoaște (de a citi) pictura și concluzia e una: singura cunoaștere recomandabilă e cea complexă, cu numeroase reveniri, cu sedimentări de afect și informații, cu spiritul în stare de veghe. Vechile tablouri, care nu au beneficiat încă de curățiri îngrijite, oferă o imagine brun-gălbuie sau brun-verzuie. Dar și tablourile recent curățate și restaurate ne lasă adesea impresia că sînt tonate într-un brun convențional. E sigur că *Vederea din Delft*, așa cum ne apare astăzi, nu i se arăta la fel și privitorului din veacul al XVII-lea.

Scanned with OKEN Scanner

Iată doar un exemplu de cum lucrează timpul : albăstruiul copacilor, un ton care-i nedumerește astăzi doar pe puțini, este ce a mai rămas dintr-un verde, obținut de pictor prin amestec de galben cu albastru. Galbenul, mai puțin stabil, s-a separat de albastru, și, firesc, tabloul produce un efect diferit față de efectul pe care-l producea prin anii 1660.

Probabil, nu foarte diferit, deoarece *Vederea din Delft* e o pînză excepțional păstrată. În cazul cîtorva, deși e neîndoios că asupra lor s-a intervenit foarte puțin, nu putem avea garanția că timpul n-a produs alterări de tonuri. Despre *Tînăra fată în albastru,* de la Rijksmuseum, Eduard Plietzsch crede că a fost cîndva „O tînără fată în verde". S-a emis și părerea că rozul obrazului și al mîinilor a pălit cu vremea. De Vries însă *nu crede* asta. Se pot produce argumente pentru o opinie, ca și pentru contrariul ei. Problema este, în toate cazurile, una singură : de fapt, ce tablou vedem ? Starea unor lucrări îl consternează pe cercetător.

Despre *Muzica întreruptă* din Colecția Frick, New York, Albert Blankert scrie următoarele : „Tabloul are atîtea slăbiciuni, încît atunci cînd l-am studiat la fața locului n-am putut stabili dacă este un original deteriorat prin curățire sau o copie". Descrierea lui în cataloagele unor licitații din 1810 și 1811 nu seamănă cu descrierea ce i se face astăzi. Hofstede de Groot constata, în 1899, mai multe repictări și adausuri (apăreau în plus, o colivie și o vioară cu arcuș). Picturii i se adăugaseră elemente încărcate de simbol — niște simboluri foarte agreate în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea. Tot el se plîngea de faptul că, încă în 1899, pînza suferise mult ca urmare a unor curățiri excesive.

A suferit „enorm de mult" (Blankert) și *Ghitarista la fereastră* de la Metropolitan, New York. John Walsh jr. pune alături în studiul său comparatistic din Buletinul Muzeului Me-

Scanned with OKEN Scanner

tropolitan (1973) două reproduceri de detaliu ale figurii acestei fete : înainte și după ultima restaurare. Un pictor (sau un restaurator ?) a coafat-o pur și simplu, ca pe o midinetă pariziană.

Citind, în diferiți autori, descrieri ale unor tablouri — începînd cu cele din foarte comentatul catalog din 1696 al licitației Dissius — ești alertat de mulțimea observațiilor privind intervențiile (deteriorări, repictări, curățiri, felurite agresiuni).

Se poate socoti în cadrul „subiectului Vermeer" o sumă a tuturor tipurilor de aventuri pe care le trăiește opera aflată, într-un chip sau altul, în centrul interesului public. Fiindcă, e necesar s-o repetăm, dacă existența artistului Vermeer a fost mai bine de două secole ignorată, calitatea tablourilor circulînd sub numele său sau al altora a fost mereu remarcată.

Numele artistului. Mici maeștri, mari maeștri

Un nume de artist evocă de obicei o legendă. Cu cît numele are o circulație mai intensă, cu atît se rotunjește și se fixează legenda în conștiința publicului. Deși despre viața lui Vermeer se știu multe, aproape toate biografiile purced prin a afirma că se știu puține lucruri despre viața lui Vermeer. Funcționează aici — și foarte eficient — două paradoxuri : unul la nivelul publicului puțin informat („cu cît cercetăm mai mult, cu atît ne convingem că nu mai e nimic de descoperit"), altul la nivelul celui relativ informat, care intuiește dificultățile „subiectului Vermeer" și a reținut suficiente date ca să se socotească îndreptățit a interveni („singurul lucru sigur în ce-l privește pe Vermeer e că nu se știe nimic sigur").

Legendele trivializează de regulă și cel mai tulburător reper biografic (van Gogh e „pictorul care și-a retezat o ureche", „Leonardo era

Scanned with OKEN Scanner

îndrăgostit în secret de Mona Lisa", Vermeer „a avut 11 copii"). Ar fi interesant un test de tipul : ce lucruri evocă citirea unei liste de nume de pictori. Simpla citire a unui nume sub un tablou pune în mișcare, în străfundurile memoriei noastre, o mulțime de informații, activează judecăți și, mai ales, prejudecăți. Un exemplu : deoarece tabloul este neapărat un obiect cu autor, el trebuie (ca să susțină sentimentul valorii) să aibă înscrise în cartușul tehnic în mod obligatoriu un autor. La Rembrandt, din cauza abundenței operei, numele poate să apară și cu un semn de întrebare ori cu specificația : cercul lui Rembrandt, atelierul lui Rembrandt, în genul lui Rembrandt. La Vermeer, datorită cunoscutei lipse de prolificitate a artistului, precum și împrejurării că a murit la numai 43 de ani, problema se pune altfel : un tablou trebuie să fie ori un autentic Vermeer, ori să poarte numele unui (alt) autor. Un semn de întrebare sub un tablou ce se înrudește stilistic cu Rembrandt vine cu un plus de prestigiu, ce încurajează fantazarea, atît la nivelul marelui public, cît și la nivelul specialistului. Un semn de întrebare adăugat numelui lui Vermeer dă ideea a ceva dubios. Putem accepta, cred, următoarea lămurire : celebritatea pe care au cunoscut-o falsurile Vermeer o întrece pe acea a falsurilor Rembrandt (deși cazul *Autoportretului* de la Stuttgart avea toate premisele să bată recordurile de faimă ale unui fals). Încă o poveste cu falsuri Vermeer — din genul cu început, punct culminat, și dezvăluiri senzaționale — ar discredita considerabil eforturile concertate și profund oneste ale cercetărilor „subiectului Vermeer" și, în general, ideea competenței în acest domeniu al supremei subiectivități. În momentul de față, descoperirea în cine știe care colecție particulară a unui tablou cu toate atributele unui Vermeer din cele mai bune ar încerca greu spiritul de decizie al muzeografilor. Și e proba-

Scanned with OKEN Scanner

bil ca amintirea momentului van Meegeren să fie atît de vie, încît să descurajeze pe orice temerar al atribuirilor. A făcut carieră un termen de-a drepul inhibant și pentru publicul larg și pentru specialiști : micii maeștri. S-a pierdut sensul inițial, că un maestru era mic și altul mare, nu pentru că unul picta mai prost și altul mai bine, ci pentru că unul — micul maestru — se dedica unor teme considerate minore (ca, de pildă, natura moartă sau scenele de gen), iar celălalt unora socotite majore. Temele religioase și istorice erau teme „majore".

Actualmente încă e activă tendința de a-i considera pe autorii de gen pictori mai puțin dăruiți. Vermeer este, oricît ne-am minuna de aceasta, „un mic maestru", asemenea lui de Hooch, Gerard Terborgh sau Jan Steen.

Poate că propriu-mi exemplu nu este și cel mai convingător, dar mă simt dator să recunosc că a trebuit să treacă mulți ani pînă a mă clarifica în chestiunea satisfacțiilor pe care mi le procura arta micilor maeștri. Cu alte cuvinte, a trebuit să depășesc dilema : ori aceștia mă emoționau pentru că educația mea plastică era incompletă și gustul neașezat, ori fiindcă aveau realmente calitatea de a emoționa prin seducătoarele lor daruri artistice.

Unele nume cunosc o perioadă de glorie, ca să recadă într-un stimabil semianonimat, altele rămîn constant în atenția publică, în fine, multe nume riscă să rămînă neștiute. „Cel ce-și închipuie a fi un cunoscător al picturii neerlandeze din secolul al XVII-lea — scrie Eduard Plietzsch — va fi mai puțin sigur pe el, întîlnind mereu în cataloagele licitațiilor și în inventarele artiștilor numele unor pictori fecunzi, foarte apreciați în veacul al XVII-lea, dar despre a căror artă nu ne mai putem face nici o idee. Operele lor au dispărut sau au fost vîndute sub numele unor artiști mai «solicitați»."

Scanned with OKEN Scanner

„Printre regrupările care se impun în ierarhizările tradiționale ale maeștrilor olandezi, «mici» sau mari — scrie Marcel Brion la 1964, sesizat desigur de răsunetul primei expoziții Michiel Sweerts de la Rotterdam (1958) — repunerea în discuție a valorii lui Sweerts pare dintre cele mai urgente ; aceeași reevaluare impunîndu-se pentru unii artiști cărora a început, din fericire, să li se recunoască geniul : Ochtervelt, Boursse, Vrel, van Loo". Mi se pare, însă, exagerat de a se vorbi de geniul unor Vrel sau Boursse, cu atît mai mult cu cît nu li se cunoaște decît o parte din operă, dar problema reevaluării micilor maeștri este, într-adevăr, oportună, iar în cîteva cazuri chiar presantă.

Citind, cu mulți ani în urmă și fără a fi preocupat neapărat de „subiectul Vermeer", monografia lui Gustave Vanzype — scrisă la 1908 — într-o perioadă cînd în conștiința mea se stabilizau niște nume, am fost șocat să aflu, în enumerarea artiștilor care au făcut „momentul marii fecundități a artei din Țările de Jos" și numele unuia care mie, pe atunci, îmi era necunoscut ; Hackaert. Apariția numelui lui Jan Hackaert lîngă acelea ale lui Willem Kalf și Jan Steen mă deconcerta. Am socotit plauzibil la Vanzype un impuls compensator, stîrnit de istoria restaurării lui Vermeer. Trebuia, adică, să mai existe mari neglijați. Îndrăznea „nespecialistul" declarat Vanzype denunțarea unei ierarhii ? Ierarhiile artistice sînt o cucerire de seamă a spiritului. Ele răspund unui număr mare de interese stratificate de veacuri. Există o consolare în forța unei ierarhii, dar și în acțiunile de reconsiderare a acesteia. Istoria artei înseamnă și serii de nume transcrise cu un protocol destul de strict, serii moștenite și date mai departe în grijă, în temeiul unor prețioase *țesături de idei*.

Să ignorăm cîtva timp metafora conținută de expresie și să băgăm de seamă că orice țesătură — fie ea și de idei — te împiedică, dacă e prea deasă, prea compactă să vezi ce

Scanned with OKEN Scanner

se petrece în spate. Jan Hackaert a fost un peisagist, un „mic maestru", care a trăit în „secolul lui Rembrandt". S-a considerat, cu argumente ce pot fi admise sau pot, la fel de bine, să fie respinse, că tablourile sale cu păduri luminoase de frasini au accente ce premerg picturii romantice. O excentritate care a prins, fiindcă în jurul numelui său nu se produsese încă „țesătura de idei". O atmosferă puternic romantică au Ruysdael, Hobbema, Philips Koninck, dar aceștia fuseseră atît de des catalogați ca „realiști", încît o reevaluare a ideilor, ce se țeseau automat, la simpla rostire a numelor, era o treabă nițel iconoclastă. Vanzype nu e singurul autor de „vieți de artiști" care a îndrăznit serii neortodoxe de nume. Frații Goncourt credeau că Vermeer e un pictor comparabil ca importanță cu Decamps. „Pare precursorul lui Decamps" scriau ei. Pe la 1900, începea să se iasă dintr-un soi de cerc vicios. Fiindcă numeroase tomuri critice hotărîseră că secolul al XVII-lea era „secolul lui Rembrandt" și că tot ce se întîmplase interesant și cu adevărat revoluționar în epocă era o consecință a tumultuoasei creații rembrandtiene, devenea oarecum obligatoriu să discuți totul în relație cu presonalitatea maestrului. Thoré-Bürger n-a ezitat nici o clipă să purceadă la redescoperirea unui Vermeer sub semnul binefăcătoarei influențe a titanului. Aceasta i se părea „o prezumație ținînd de evidență". De unde și un presupus pelerinaj la Amsterdam, niște ani de învățătură la Fabritius și, firește, înrîuriri asupra operei. Despre *Geograful*, Thoré-Bürger scria că e „copie după *Doctor Faustus*" (gravura lui Rembrandt n.n.). Că francezul simțea șubrezenia multora din afirmațiile sale ni se pare „o prezumție ținînd de evidență". El a discutat foarte pertinent chestiunea luminii în pictura lui Vermeer, chestiune care are cu totul alte date decît la Rem-

Scanned with OKEN Scanner

brandt. E ca și cum ai vorbi două limbi diferite și nu ai realiza că, la un moment dat, ai trecut în alt teritoriu lingvistic. Thoré-Bürger amesteca, e drept, două probleme, dar să nu uităm că pe a doua chiar el era cel ce o impunea. Numai că nu se putea sustrage pînă la capăt „țesăturii de idei" condiționată de legenda rembrandtiană. În „secolul lui Rembrandt" nu puteai fi altfel decît îndatorat în chip esențial maestrului. Mai judecau și alții ca Thoré-Bürger. *Fata citind o scrisoare* de la Dresda a fost admirată vreme îndelungată ca „operă în maniera lui Rembrandt". Astăzi pur și simplu nu putem înțelege cum de a fost posibilă o astfel de atribuire pentru că astăzi, chiar dacă dintr-un sentiment aproape evalavios, mulți mai scriu despre „secolul lui Rembrandt", puțini mai cred că întreg secolul a fost marcat în întregime de creația marelui artist. Se pot număra cîteva zeci de pictori de prim rang ce n-au absolut nimic comun cu ideile lui Rembrandt și o duzină de discipoli care n-au făcut cel mai bun serviciu faimei magistrului. I-au popularizat-o, dar i-au și trivializat-o. Pe Thoré-Bürger îl controlau atît de mult filtrele estetice ale timpului său, din cauză că el opera cu cele mai durabile dintre ele, cu acelea care interesau o cheie de boltă: spiritualitatea lui Rembrandt. Pe la 1900, cînd Vanzype își concepea monografia, unele tabú-uri se mai limpeziseră, poziția originală a unor artiști fusese demonstrată, iar despre Vermeer se știau, în sfîrșit, o seamă de lucruri. Catalogul operei sale era, practic, stabilit. Dacă la 1866, cînd apărea studiul lui Thoré-Bürger, nimic nu părea mai asemănător cu un tablou de Vermeer, astăzi avem convingerea că nimic nu e mai diferit de un tablou de Rembrandt decît un tablou de Vermeer. Iar convingerile, știm bine, se formează. Cu excepția, am fi tentați să zicem, a celor care se moștenesc.

Scanned with OKEN Scanner

Convingeri, adevăruri „general valabile" și adevăruri ce aproape că nu mai trebuie demonstrate

Cele mai active din convingerile noastre privind funcțiile și importanța operei de artă se constituie, deși rareori realizăm aceasta, în raport cu creația modernă și contemporană.

Convingeri ce par să fie totuna cu adevărurile „ce aproape că nu mai trebuie demonstrate". Sedimentate mai bine decît convingerile — ce se ameliorează odată cu schimbările și noutățile din cîmpul artei — „adevărurile..." privesc îndeobște operele artiștilor din vechime.

Consecința suprapunerii a două lucruri, care nu pretind de regulă precizarea identității, e că o seamă de criterii, potrivite în analiza unuia, operează și în a celuilalt.

Dacă unei persoane care privește un tablou vestit sau îndeajuns de cunoscut ca să reclame atenția publicului, îi vom cere să spună ce crede despre tabloul respectiv, vom constata că răspunsul tinde să se refere la problemele vieții pictorului și nu la cele specifice picturii.

E greu de spus în ce măsură viața cuiva îi explică creația. E cert însă că prezentarea denaturată a unei biografii face foarte dificilă orice încercare de cunoașterea a operei. Iar cînd denaturările se instalează — atît la marele public, cît și la specialiști — în fondul de convingeri și de „adevăruri general valabile", e întrucîtva impropriu să vorbim de cunoaștere.

În legătură cu biografia lui Vermeer, apar frecvent întrebările privind mijloacele sale de trai. Dacă avem destule date ca să aproximăm natura și mărimea cheltuielilor unei case încărcate de copii și cunoaștem poziția însăși a imobilului în oraș, dimensiunile lui și rangul în societate al artistului, obligațiile sale sociale, nu avem în schimb informațiile lămuritoare asupra surselor de venituri ale casei.

Cînd unii autori — ca Pierre Descargues, Jean Mistler ori chiar Albert Blankert — com-

Scanned with OKEN Scanner

pun capitolul ce interesează cadrul, aceştia conturează aproape exclusiv cadrul artistic.

O butadă a unui celebru sculptor spune că statuia nu-i altceva decît marmura din care s-au eliminat părţile de prisos. O analiză a „părţilor de prisos" şi a reaşezării lor în locul dintîi ne poate sugera ce obiect s-a scos din bucata de marmură. Golul este negativul plinului. Dar tot ceva conturat şi care mai ales conturează ceva. Noi nu ştim, e drept, cît şi în ce chip era preţuit ca artist Vermeer la Delft, dar ştim cum se petreceau lucrurile cu contemporanii săi, cum erau cinstite viaţa şi meşteşugul lor.

Aşa cum la restaurarea unei amfore un fragment ne conduce la aprecierea aproape exactă a dimensiunilor (datorită, firește, faptului ce priveşte nu istoria artei, ci geometria că dintr-un arc de cerc se poate deduce mărimea cercului, iar dintr-un ciob de sferă rotunjimea întreagă a sferei), un fragment al vieţii artistice din Delft, privit cu criteriile specifice timpului ne dezvăluie împrejurările în care trebuie să-şi fi desfăşurat activitatea Vermeer.

Iată un astfel de segment de viaţă din Delft : cînd rămînem uimiţi de prolificitatea artistică fenomenală a unor pictori din „secolul lui Rembrandt" ne gîndim la Rembrandt şi Frans Hals, la flamandul Rubens, iar dintre „mici maeştri" la un Jan Steen sau Hendrick Avercamp.

Puţini oameni au cunoştinţă de productivitatea atelierului lui Michiel van Miereveld : nu-i exagerat să vorbim de o industrie de portrete. Istoricii de artă analizează, cu mari rezerve valoarea artistică a pînzelor ieşite din atelierul familiei Miereveld.

Michiel van Miereveld — din atelierul căruia aproape că nu există muzeu care să nu posede una sau mai multe pînze — a trăit la Delft între 1567 şi 1641. Pictor de curte al principilor de Orania, el şi-a pus amprenta pe producţia de portrete din Haga, iar prin

Scanned with OKEN Scanner

fiii și nepoții săi — Pieter și Jan — precum și prin elevi și asociați, cu toții foarte atașați de maniera meticuloasă și nu complet lipsită de seducție a maestrului, a impus un tip de pictură ce funcționa, în conștiința concetățenilor, ca etalon de calitate. „Fiecare oraș olandez — scria Jaromir Šip — își avea pictorii săi, capabili să dea portrete individuale sau de grup, dar în unele locuri acești artiști dobîndiseră faimă. Lucru întîmplat cu prisosință la Delft. Miereveld zugrăvea nu numai chipurile cetățenilor din orașul său, ci și ale acelora din alte părți. Din Haga, de exemplu. El se slujea în atelier de asistenți, între care și de gravorul Willemszoon van Delft, cu care se asociase pentru a da, prin gravuri, duplicate ale imaginilor pictate".

Se crede că din atelierul lui Miereveld ar fi ieșit peste 5000 de portrete. Cifră fabuloasă, care s-ar putea, totuși să nu fie foarte exagerată. Atelierul lui Vermeer a dat doar cîteva zeci de opere. Poate 40, poate 50.

Nu ne îngăduim să aproximăm mai pe larg întrucît felul său de a concepe actul creator nu îi îngăduia să fie și prolific.

Dacă avutul Miereveld reprezenta, pentru întreprinzătoarea burghezie din Delft, pe artistul deplin realizat — și e mai mult decît probabil că îl reprezenta, întrucît un om bogat și cu prestigiu social era în Olanda acelor timpuri exemplul agreat — Vermeer, cu siguranță, înfrunta vecinătatea cu valoare de criteriu a hărniciei atelierului acestuia.

Nu trebuie să ne lăsăm impresionați de cuvîntul acelor istorici de artă care, glorificînd calitatea picturii unui Vermeer, sînt tentați să nege complet valoarea picturii unui Michiel van Miereveld. În Olanda, vreme de cîteva secole și cu osebire în secolul al XVII-lea, pictau cu o reală măiestrie chiar și cei mai neînsemnați pictori. Iar un zugrav de chipuri întreprinzător, tenace și meticulos ca Miereveld, putea aspira la notorietate numai

Scanned with OKEN Scanner

dacă era și un brav executant, un campion al redării plastice. O sumă de portrete semnate de el vădesc daruri de psiholog și momente de virtuozitate tehnică. Personalitatea pictorului se putea manifesta, în cazul obișnuit al comenzii, în anumite limite. Artistul nu era plătit să-l picteze pe cetățean așa cum îi apărea lui, ci — oricît era de apreciată realitatea în Olanda — așa cum își dorea modelul să fie văzut de concetățeni.

„Căci pictorii — subliniază Pierre Descargues — au fost cei mai prețioși auxiliari ai acestei întreprinderi naționale de glorificare a bunului cetățean. Ei pictau ceea ce iubea clientela : peisajele favorite ale acesteia, masa încărcată cu bunătăți, animalele. Societatea nu putea fi servită mai bine".

Michiel van Miereveld nu e un mare creator. Numai că ar fi necesar să precizăm : un mare creator așa cum îl definim în secolul al XX-lea. „Secolul lui Rembrandt" era în egală măsură și „secolul lui Miereveld".

O obligație a istoricilor de artă rămîne deci aceea de a descoperi calitatea unor artiști neglijați ori puțin studiați, în felul în care au descoperit-o și pe a lui Vermeer : considerînd-o de pe platforma unei sensibilități moderne. E straniu că pe mulți mici maeștri îi comentăm în termenii și cu motivele valorice ale veacurilor al XVIII-lea și al XIX-lea. Tindem a revizui totul și, în același timp, ne temem de consecințele acestui act, de modificările de criterii pe care le antrenează.

„Burghezia nordică a veacului al XVII-lea — scria René Huyghe în *Dialog cu vizibilul* — care prin protestantism se rupe de seducțiile emotive și lirice ale cultului catolic ; va ajunge să nu mai aprecieze decît stricta iscusință a redării plastice ; nu va mai fi capabilă nici măcar să perceapă geniul unor artiști care vor sfărîma carcanele prea strîmbe, iar unora ca Rembrandt, Hals, Vermeer, Ruysdael necunoscuți, disprețuiți chiar, îi va prefera pe

Scanned with OKEN Scanner

mediocrii artizani ai picturii, a căror obiectivitate exclusivă va fi fără cusur, dar și fără fior ".

Din cărțile lui René Huyghe am învățat generații întregi de „amatori de pictură", iar dragostea pentru stilul fermecător, în adevărul său, al cărturarului francez ne filtrează prompt discernămîntul. Mai ales că a ajuns aproape o axiomă a biografiilor de tot felul relația dintre geniu și sărăcie.

La fel de precipitat generalizează și un alt autor — Pierre Descargues — cînd, în 1956, la un an după ce René Huyghe publica *Dialog cu vizibilul*, scrie cam în aceiași termeni : „Ruysdael a trăit și a murit sărac. Sărac ca Frans Hals, ca Rembrandt, uitat încă din timpul vieții, cum a fost și Vermeer imediat după moarte. În aceste patru destine se poate afla o imagine a originalității, a limitelor și a culmilor școlii olandeze din secolul de aur".

Astăzi, totuși, puțini artiști cu adevărat geniali sînt și cu adevărat săraci. Găsim firesc ca opera de excepție să fie răsplătită, să concentreze în ea, întocmai ca un sipet, toate criteriile de valoare ale veacului. Termenul genialitate e atît de frecvent, încît aproape că nu mai impresionează. Uităm însă că el e o măsură a romanticilor, aproape generalizat ca etalon al limbajului critic, în secolul XX. În veacul al XVII-lea, artiștii mari înțelegeau multe din cele ce-i diferenția de masa pictorilor, dar nu se socoteau niciodată „supraoameni ". Nici semenii nu-i considerau genii. Calificativele abisale erau îndeobște străine acelui timp.

„Pentru burghezul neerlandez din secolul al XVII-lea, tabloul e o mobilă. O mobilă a cărei funcție o face de neînlocuit : aceea de a acoperi suprafețele goale, de care neerlandezii au oroare... În ochii patricianului, ai burghezului bogat — notează Paul Zumthor în cartea sa *Viața de toate zilele în Olanda din vremea lui Rembrandt* — pictorul e un furnizor ca

Scanned with OKEN Scanner

atîția alții. Nu se practică mecenatul. Amatorul comandă tabloul și îl plătește ; se pare că cele patruzeci de pînze cunoscute ale lui Vermeer au fost toate lucrări de comandă. În cel mai bun caz, unui artist pe care șomajul sau risipa l-au adus în pragul sărăciei i se poate acorda un împrumut ; condițiile sînt însă draconice ".

Astăzi un adevăr „ ce aproape nu mai trebuie demonstrat" e acela că geniile sînt risipitoare. În veacul al XVII-lea locuitorii din Amsterdam nu reținеau decît faptul că Rembrandt, ca om, era risipitor.

Or, risipa, lipsa de cumpătare în mînuirea banilor le erau neplăcute în cel mai înalt grad concetățenilor săi. Nimeni nu-și propunea în Olanda „sfărîmarea carcanelor", după cum scria René Huyghe, pentru bunul motiv că într-o Olandă prosperă și generoasă cu toți cei harnici și chibzuiți, într-o țară care-și făcuse faima din știința cu care instituționaliza repede tot ceea ce lucra întru prosperitatea tuturor și a fiecăruia în parte, nimeni nu „sfărîma carcane ".

Sau, cel puțin, nu exista un program întru aceasta. Unii pictori aveau, desigur, conștiința calității efortului lor artistic, dar nu și sentimentul că sublima deosebire trebuie plătită cu suferință și cu o bătrînețe trăită în disprețul public și mizerie.

Rembrandt, Vermeer, Hals și Ruysdael nu au fost, de fapt, disprețuiți. Nu ca artiști și nu în perioadele în care s-au manifestat ca meșteșugari probi în termenii contractelor. Cădeau în disgrația urbei numai cei care nu respectau datele unui contract, care produceau dezordine într-o societate foarte ordonată. Termenul „dispreț", folosit de René Huyghe, nu e adecvat în cercetarea epocii. „Disprețul" e un simțămînt modern, din recuzita preferată a romanelor despre artiștii „blestemați ".

Încă un fapt : distincția artist-artizan este și ea excentrică societății olandeze. „Concep

Scanned with OKEN Scanner

ția ideală despre îndeletnicirea artistului — observă Eduard Plietzsch, — care ocupă în societatea burgheză un rang privilegiat, aflîndu-se, atît din punct de vedere social, cît și cultural, deasupra meșteșugului, este rodul Renașterii italiene. În veacul al XVII-lea, în Olanda, nu se generalizase această considerare față de artiști ".

În ce-l privește pe Jakob van Ruysdael, treburile sînt și mai nete : a fost pictor, dar și chirurg, doctor în medicină (titlu obținut la 49 de ani, la Caën, în Franța, în anul 1676). A murit în 1682, la Amsterdam. Arnold Houbraken lansase legenda — ori poate o reacreditase prin puterea tiparului — că van Ruysdael a dobîndit „multă faimă" practicînd chirurgia. Wilhelm von Bode reține, din documente, că „starea lui materială a fost destul de prosperă", lucru confirmat de cele două testamente din anul 1667 și de împrumutul de 400 de guldeni acordat unui coleg medic. A murit în 1682 la Amsterdam (și nu la azilul de bătrîni din Haarlem). A fost înmormîntat „în biserica Sf. Bavo din orașul natal ". Or, în biserică se înmormîntau doar cei cu dare de mînă, în orice caz nu cetățenii „disprețuiți" de obște.

Caracterul inovator („revoluționar", care „sfărîmă carcane") al picturii lui Vermeer ne apare drept revoluționar astăzi și îndeobște în perspectiva revoluției săvîrșite de impresioniști.

„Un peisaj ca *Vedere din Delft* remarcă Eduard Plietzsch — al cărui caracter inovator atît de îndrăzneț nu a fost înțeles de contemporani și pe care, în tot cazul, nimeni nu s-a încumetat să-l imite în veacul al XVII-lea, a inspirat, tocmai peste două secole, o întreagă școală de pictori ".

Eduard Plietzsch nu se poate sustrage judecății foarte moderne — devenită, de fapt, prejudecată — că revoluționarii picturii din

Scanned with OKEN Scanner

„veacul lui Vermeer“ nu au fost înțeleși de contemporani.

Să ne amintim descrierea *Vederii din Delft* la licitația Dissius din 1696 : „...Pictura este dintre cele mai îndrăznețe, mai energice și mai iscusite din cîte se pot imagina ; totul este luminat în mod plăcut de soare ; tonul aerului și apei, felul zidăriei și chipurile alcătuiesc un ansamblu splendid, iar acest Tablou este într-adevăr fără seamăn în genul lui... “

E ca și cum anonimul negustor de la finele veacului de aur ar fi ținut să ne furnizeze nouă, — unor oameni care am fundamentat cu armate întregi de esteticieni, negustori de artă și colecționari măsuri de valoare general valabile — criteriile timpului său : o pictură dintre cele mai *îndrăznețe*, mai energice și mai *iscusite* din cîte se pot imagina... ansamblu *splendid*... tablou fără seamăn *în genul* lui.

Cînd conchidem asupra faptului că Vermeer a fost ignorat ca mare artist de către contemporani (fiindcă artist de o calitate indiscutabilă „în genul său“ a fost socotit oricum) trebuie să luăm în seamă cîteva lucruri, caz în care vom descoperi că oamenii acelor timpuri aveau motive să nu se teamă de asprimea aprecierilor noastre.

Erau foarte mulți pictori în Olanda veacului al XVII-lea, iar din aceștia nenumărați artiști buni, un număr considerabil de pictori de mîna-ntîi, destui extraordinari și, în fine, o sumă de mari maeștri. „Numărul pictorilor olandezi ridicîndu-se, în veacul al XVII-lea la mai multe mii, mulți dintre ei se vedeau siliți să practice, pe lîngă artă și o meserie «burgheză»“, observă Eduard Plietzsch. „Nu ne miră faptul că unii se făceau negustori de opere de artă“.

În Olanda, mulți oameni își puteau permite să-și trimită copiii la învățătură într-un atelier de pictor, fiindcă aveau din ce plăti

Scanned with OKEN Scanner

costisitoarea ucenicie. Meșteșugul ademenea, deoarece din pictură nu se trăia, totuși, rău. Exemplul reușitei sociale și artistice se impunea la tot pasul. A doua îndeletnicire apărea ca necesară tocmai datorită fluctuațiilor pieței, ale cererii și ofertei. Ce era valabil în alte bresle, era valabil și în breasla pictorilor.

Olandezul era și a rămas pur și simplu un om harnic, un dăruit al muncii chibzuite. Dacă nu află comenzi, ca pictor, el nu-și poate îngădui să nu facă nimic, să aștepte sărac și „în disprețul concetățenilor" întîmplarea prielnică. El are ceva din spiritul practic american de mai tîrziu : orice ocupație care aduce cîștig și considerație socială e onorabilă. Nu vedem în Olanda numai pictori ce practică o a doua meserie și chiar o a treia ; aflăm și burghezi respectabili, pregătiți pentru cariere garantat bănoase, care fac pictură nu doar spre desfătare, ci ca să și vîndă. Despre Jan van der Heyden, bunăoară, e greu de spus dacă era un dibaci inventator de pompe de incendiu, foarte ingenios în sensul valorificării invențiilor sale, și, totodată, un perfect pictor de vederi urbane sau, dimpotrivă, o conștiință de artist întoarsă de la rosturile ei de unele scăpări de... geniu tehnic. Cînd, într-o țară atît de mică numărăm mii de pictori, nu putem decît să convenim că situația artistului este aici deosebit de complexă.

Al doilea fapt, de care e preferabil să ținem seama, privește temeinicul meșteșug al imensei majorități a pictorilor Olandei. Olandezul, tot ce face, face spre a dura. El are încredere în timp. Ghildele aveau ca sarcină principală să vegheze la calitatea propriu zisă a tabloului ca obiect, ca „mobilă" cum zice Zumthor : să fie pînza trainică și desăvîrșit pregătită, să se lucreze cu culorile prevăzute în contract, să fie execuția abilă, în

Scanned with OKEN Scanner

genul caracteristic artistului. Breslele vegheau asupra osîrdiei meșterului și garantau calitatea mărfii.

La Delft, într-o urbe cu 20 sau poate 25 000 de locuitori, activau cîteva zeci bune de pictori. E dificil de alcătuit o listă a tuturor artiștilor care au lucrat ca pictori în anii formației și ai împlinirii creatoare a lui Vermeer.

Între 1647 (cînd se bănuiește că Vermeer a intrat ucenic la unul din artiștii locali) și 1675, în urbe au trăit și lucrat artiști a căror operă putea mulțumi pe cumpărătorul cel mai exigent. Ca să înțelegem mai bine cum trebuie citite articolele, adesea pline de observații distante sau, în cazul cel mai fericit, îngăduitoare din dicționarele artei olandeze, articole în care pentru un Leonard Bramer găsești rareori și un cuvînt de laudă (termenii cei mai frecvenți fiind „unul din numeroșii imitatori ai lui Rembrandt") e folositor să observăm că lucrările, cîte se cunosc semnate, ale unor „onești meșteșugari" ori „filistini perfecți" (Plietzsch) precum Cornelis de Man, Maria van Oosterwyck, Willem van den Bundel sau Pieter van Asch sînt expuse, totuși, în muzee și colecții de faimă. Avem astăzi căderea și datoria să discutăm lucrurile în scara importanței lor și să decidem că, în comparație cu Vermeer, Cornelis de Man e „un filistin" sută la sută. Dar dacă muzee și colecții celebre găsesc argumente pentru a găzdui și pune în valoare tablourile unor „meșteșugari onești", cu atît mai multe motive să le păstreze și să se mîndrească cu ele aveau ceilalți „meșteșugari onești" din Delft (berari, brutari, librari, faianțari etc) care comandau lucrări pictorilor locului.

Înaintea unei opere de artă contează doar, o singură convingere : aceea că adevăr absolut nu există.

Scanned with OKEN Scanner

Reproducerile de artă, fotografiile

La Luvru, în fața *Dantelăresei* un critic e foarte surprins : „Nu credeam că e totuși un tablou atît de mic“. Referindu-se la același tablou, Jean Mistler exclamă : „De cîte ori revăd această capodoperă, sînt uimit să o găsesc atît de mică. Într-adevăr, construcția sa monumentală... etc. etc“.

Cunoscînd operele unor pictori mai mult din reproduceri și cărți de artă, trăim în muzee, în fața pînzelor despre care ne formasem o părere, sentimente confuze. Adesea sîntem dezamăgiți : tabloul nu-i deloc ceea ce se anunța a fi în „superba“ reproducere în culori !

Fotografiile și reproducerile color în tiraje considerabile au facilitat decisiv cunoașterea celor mai diverse creații artistice. Dar, transmise astfel, informațiile — fiindcă o imagine reprezintă un complex de informații — pierd din precizie și consistență.

Dimensiunile tabloului sînt fapt esențial în deslușirea concepției artistice. Nici o pînză nu are întîmplător mărimea pe care o are. Nu poți picta pe o suprafață mare, ceva ce pretinde a fi pictat mic, cu anume unelte și țintind un anume efect. Deși se crede că o reducere la scară n-are cum să afecteze înțelegerea operei, prejudiciile aduse de reproduceri trebuie conștientizate.

Un prieten îi atrage atenția lui Jean Mistler că „toate tablourile lui Vermeer au, la un loc, o suprafață de abia 16 metri pătrați, în vreme ce singur *Rondul de noapte* al lui Rembrandt (înainte de a fi fost tăiat) avea 20 metri pătrați“. În cărțile de artă, *Rondul de noapte* și *Dantelăreasa* acoperă fiecare cîte o pagină. Dacă din reproducerea *Dantelăresei* — cu condiția fidelității redării culorilor — putem să ne formăm o părere despre tehnica lui Vermeer, din aceea a *Rondului de noapte* nu rămînem cu aproape nimic, nici măcar cu o im-

Scanned with OKEN Scanner

presie. Văzînd reproducerea de aproape e imposibil de priceput de ce *Rondul de noapte* este o operă capitală a artei olandeze. În muzeu însă și cel mai neavizat public e șocat, simte vibrația lucrului unic.

Pentru ca lucrurile să fie mai clare, să ne închipuim că ținem în mînă un corp geometric, care e reducția la scară a piramidei lui Keops. Proporțiile sînt respectate și chiar tonul gălbui-cenușiu. Avînd reproducerea, nici o persoană nu va avea totuși naivitatea să declare : da, cred că am o reprezentare a ce poate fi colosalul monument funerar ! Cînd vorbim de „artele plastice" pierdem de obicei din vedere sensul termenului „plastic". Plasticitatea unei reprezentări picturale e o realitate atît de specifică, încît se poate afirma că persoanele care nu știu să pipăie cu privirea detaliul, nu au decît satisfacții estetice minore. Și, atunci, cu ce ochi privim reproducerile *Vederii din Deft*, ale *Dantelăresei* și, în general, orice reproducere ?

Căutînd o cauză fascinației ce o produc asupra noastră acele reprezentări paradoxale, în care formele se arată — în funcție de cum ne imaginăm pe moment a fi — cînd concave, cînd convexe, reprezentări colecționate frecvent de cărțile cu iluzii optice, un matematician constata că „mintea omenească nu are capacitatea să considere simultan situațiile antinomice". Aristotel, în *Fizica*, producea o frază șocantă, ori cu atît mai șocantă, după două milenii și mai bine de la enunțul ei : „Multe absurdități rezultă atît din existența, cît și din nonexistența infinitului". Orice tablou este o reprezentare paradoxală, iar unul „realist" cu atît mai mult. Imaginea pe care o numim „realistă" și care constă în transpunerea pe o suprafață plană a unei situații tridimensionale este, oricît ne-ar minuna vestea aceasta, o convenție, o încercare de a exprima prin finit un natural inifinit. Tabloul decupează ceva din realitate. El este și nu este

Scanned with OKEN Scanner

realitate. E, mai bine zis, o realitate în sine, bogată în situații antinomice. Absurdul rezultă din străduința noastră de veacuri de a ne supralicita satisfacțiile în direcție contrară celei stabilite de convenție, de a ne bucura de noua realitate închipuită de pictor, ignorînd sau acordînd foarte puțin interes mijloacelor cu ajutorul cărora a produs-o. Cunoașterea mijloacelor oferă bucurii cel puțin tot atît de complete ca bucuriile dăruite ochilor și minții de realitatea imaginată pe pînză.

Reproducerile îngăduie rareori și numai parțial cunoașterea mijloacelor și a căilor pe care s-a ajuns la impresie. Reproducerile nu-ți permit să te pătrunzi permanent de ideea că o imagine e o dublă realizare, o „iluzie a iluziei" — cum se exprima un grafician olandez din timpurile moderne, specializat în reprezentări paradoxale.

Putem specula mult în sensul că reproducerile filtrează semnificativ percepția și o controlează în dauna autenticului. Folosite însă numai pentru ceea ce pot ele efectiv să dea, duplicatele de tipografie sînt unealta ideală. Reproducerile de artă, fotografiile de tot felul, fie „artistice", fie „tehnice", fie numai „fidele" au avut și au încă o contribuție uriașă la cunoașterea patrimoniului artistic. Dacă n-ar fi fost atît de mult reprodusă, creația lui Vermeer ar fi fost ea oare descoperită, instituționalizată ca valoare de referință în cultură ? Treizeci și patru de tablouri sînt, totuși, doar treizeci și patru de tablouri și dacă pînă azi nu s-a organizat o expoziție a întregii opere, e de bănuit că, în absența fotografiei, importanța lui Vermeer i s-ar fi relevat unui număr restrîns de fanatici ai adevărului.

Un astfel de fanatic al adevărului a fost Thoré-Bürger.

Pentru a obține o fotografie după un tablou, la care nu avea acces, Thoré-Bürger a cheltuit „o mică avere". Cam tot atîta probabil cît i-ar

Scanned with OKEN Scanner

fi fost necesar pentru a cumpăra o operă de mărimea *Dantelăresei* ! Un tablou de mărimea unei fotografii.

Suficiente pentru a consuma efectul, reproducerile te depărtează de cauză. Dar, folosite cum se cuvine, te apropie de cauza cauzei. E vorba de acele reproduceri de detaliu ori realizate în condiții de lumină riguros controlate științific numite macro-fotografii, fotografii la lumină razantă, cu raze x, cu raze infraroșii, la lumină fluorescentă etc.

„Radiografia la raze x a *Femeii cu carafa* de la Metropolitan Museum din New York — scrie Hubert von Sonneburg — arată că încă de la început Vermeer a avut o concepție clară de cum trebuie să fie în final pictura. Desenul a fost executat cu un minimum de retușuri și fiecare trăsătură de pensulă a fost sistematic pusă în vederea unui efect ultim premediat... Prin contrast, o radiografie a tabloului lui Terborch (*Curiozitate* din același muzeu n.n.) ne dezvăluie cît de mult a fost refăcută imaginea. Pictura pare dealtfel să fi fost executată pornind de la întunecat către luminos, singura similaritate cu tehnica lui Vermeer rămînînd finețea tușei".

O radiografie a *Fetei cu pălărie roșie* realizată de C. F. Louis de Wild în anul 1933 a dat mult de lucru istoricilor deoarece, situație unică în toată creația lui Vermeer, sub imaginea atribuită în general maestrului, se distinge bine o alta, un portret de bărbat de școală rembrandtiană, întors cu capul în jos.

Comparîndu-se tehnica celor două picturi apar frapante deosebiri de factură. În treacăt fie zis, portretul de bărbat sugerează a fi un autoportret al marelui Rembrandt ori o copie după un autoportret. Surpriza a fost atît de mare încît în ciuda faptului că avem aici o punte între atelierul lui Vermeer și acela al lui Rembrandt, nici un istoric nu și-a îngăduit să speculeze în acest sens.

Scanned with OKEN Scanner

În reproducerile color din albume *Fata cu pălărie roșie* este cel mai vermeerian tablou al lui Vermeer și foarte mulți comentatori se referă la el cu sentimentul că e tot ce cunosc mai desăvîrșit în artă. În realitate, tabloul e cel mai dilematic dintre toate operele maestrului. Numărul argumentelor foarte serioase întru autenticitatea sa este egal cu al argumentelor foarte serioase spre a fi considerat un fals.

O carte care ar reproduce (cu comentarii adecvate) toate fotografiile „tehnice" din dosarul muzeal al fiecărui tablou de Vermeer ar fi, pentru toți ce se interesează de arta picturii, specialiști și amatori, o cheie de control a erorii, fiindcă volumul ar inventaria expresiv toate posibilitățile de apariție a ei. O atribuire greșită se poate fundamenta pe o sumă de plauzibilități. Acum sîntem atît de obișnuiți cu ideea că *Fata cu pălărie roșie* e un tablou carcteristic pentru opera lui Vermeer, încît totul în el ne apare doveditor. Dacă — așa cum s-a întîmplat cu *Pelerinii la Emaus* — se va demonstra convingător, cu argumente de necombătut, că respectivul tablou e un fals, îi vom descoperi, tot atît de convinși, slăbiciuni evidente.

La muzeul Boymans-van-Beuningen din Rotterdam, unde tabloul *Pelerinii la Emaus* mai poate fi văzut (unul dintre puținele falsuri expuse astăzi ca atare într-un muzeu) publicul se manifestă cu prudență. Cunoașteam pînza din reproduceri, citisem cîteva texte despre dibăcia fabuloasă a lui van Meegeren și, odată sosit la Rotterdam, m-am îndreptat spre muzeu într-o stare de așteptare nervoasă. Tabloul te întîmpină chiar la intrare, undeva, pe peretele unui loc de trecere. Așezarea lui arată că muzeul nu ține să manifeste un punct de vedere net, ci unul moderat. Publicul e invitat parcă să decidă ce anume trebuie înțeles din aventura acestei lucrări. Am trăit o senzație de ușurare, de mîntuire tîrzie : în reproduceri

Scanned with OKEN Scanner

tabloul era categoric mai vermeerian decît în muzeu. Nu sînt deloc sigur că aș fi avut vreun dubiu asupra paternității lui dacă monografiile, printr-unul din acele tururi de forță ce se petrec încă în cercetarea muzeală, ar fi izbutit să-i acrediteze autenticitatea. Sînt însă sigur că *acum*, preparat atent cu toate datele trebuincioase unei demonstrații contrare îi constat neputințele.

Poate și pe acelea pe care nu le are.

Cunoștințe noi, ignoranțe noi

Oricît control am exercita în scopul detectării prejudecăților ori a ideilor insinuate în conștiința noastră critică în ceasurile ei de repaos, sîntem, cum glăsuiește poetul, „sub vremi". A fi „sub vremi" nu e neapărat o servitute. Chestiunea e în ce măsură realizăm aceasta și ce întreprindem pentru revizuirea contractului cu timpul. La marii istorici ai artei se înregistrează cîteodată tendința de a judeca o epocă folosind criteriile alteia. Tendință care nu e în toate cazurile vicioasă. În creație, o seamă de adevăruri sînt general valabile. Greul începe atunci cînd trebuie să separi adevărurile general valabile de acelea avînd importanțe diferite în epoci diferite. Sîntem, spre exemplu, obișnuiți cu ideea că artistul trebuie să înfăptuiască, indiferent în ce domeniu activează, acte revoluționare. Pictura secolului al XX-lea înregistrează aproape cu fiecare maestru un atentat la toate criteriile de valoare și așa destul de zdruncinate. Nu-i tocmai rar nici cazul cînd socotim drept revoluții unele mișcări care n-au nimic revoluționar în ele. Tinerii, la prima lor expoziție, dat fiind că tinerețea în sine — cum observa și Julien Green — e un talent, aduc îndeobște lucruri încărcate de energie. Idei epuizate ni se înfățișează, în lumina vigoarei vîrstei, drept idei avansate.

Cînd vizitatorii muzeelor ascultă, rostit de ghid, ori citesc în catalog atît de relativul ade-

Scanned with OKEN Scanner

văr despre „revoluția" ratată de contemporanii *Vederii din Delft*, concomitent cu sentimentul de superioritate, ce se acumulează în ființa lor — superioritate, firește, în raport cu mărginiții burghezi din Delft — se consolidează și credința că opera de artă e obligatoriu să schimbe ceva.

Or, chiar consolidarea unor credințe ne arată că opera de artă are ca misie și stabilizarea convingerilor, nu numai clătinarea lor. În procesul cunoașterii, este important să se controleze tabu-urile.

Un punct nevralgic în majoritatea scrierilor cu caracter monografic îl constituie relațiile dintre Vermeer și Fabritius. „Cazului Fabritius" îi lipsește foarte puțin pentru a potența, cu un înțeles radical „cazul Vermeer". Îi lipsește, de fapt, un fond de operă mai bogat, spre a putea face demonstrația pe deplin credibilă. Cele mai seducătoare ipoteze sînt sortite, dat fiind puținele tablouri pe care le avem de la Fabritius, să rămînă pentru totdeauna ipoteze. În această trecătoare controlată, părerile țin un curs mai curînd pios decît științific. Cînd, rareori vreun savant se decide să ia în seamă datele reale, verificablie ale problemei, opinia are ceva din croiul unei obstinații. „Numele său, scrie Lawrence Gowing, este adesea asociat cu acela al lui Fabritius, pe care un scriitor din Delft, într-un stil înflorit, îl socoate a fi contribuit la gloria orașului. Dar Fabritius n-a locuit aici decît în ultimii trei ani ai vieții sale și nimic nu probează că Vermeer i-ar fi frecventat efectiv atelierul".

Nu orice carte își propune a veni cu opinii și, bineînțeles, cu argumente. Julian Gallego, bunăoară în *Le Siècle d'or en Hollande* nu are nici o îndoială că Fabritius „a fost magistrul lui Vermeer" și că, murind, lasă totuși „în scurtul răstimp de patru ani o influență puternică și durabilă". Lipsa de dubiu, graba unor afirmații ce nu se sprijină pe dovezi îngăduie

Scanned with OKEN Scanner

dezvoltarea unor fraze cam bizare : „Moartea lui Fabritius nu împiedică pictura celorlalți de a prospera, ba dimpotrivă".

Cartea numită *Le Siècle d'or en Hollande* a apărut în seria „La Grande Histoire de la Peinture", SKIRA, 1979.

Pentru „amatorii de cărți frumoase" — corespondentul în domeniul tipăriturilor al „amatorului de tablouri" — „albumele SKIRA" reprezintă o culme nu numai tipografică, dar și științifică.

Și într-adevăr, majoritatea acestora sînt niște culmi. Nu toate, însă. Unele caracteristici ale cărților ar trebui să ne pună în gardă. Mărimea literei, de pildă. Alegerea unui corp de literă aproape de două ori mai mare decît cel obișnuit în publicațiile științifice probează că textele se adresează unui public ce trebuie ajutat să parcurgă lesne pagina. Lectura scrierilor de artă fiind mai anevoioasă, litera mare și rîndurile paginii spațiate corespunzător, te ajută să consumi *repede* cărți impunătoare. Ai sentimentul unei victorii importante, cu o sforțare intelectuală rezonabilă. Nu-i de neglijat nici amănuntul că astfel se pot construi volume monumentale în baza unui text de dimensiuni modeste. Comerțul are rigorile lui și dacă rațiunile unor „albume" sînt mai mult comerciale decît culturale, e greu de apreciat. Sigur e însă că marile tomuri, avînd adesea statutul mobilei de lux fixează în conștiința cititorului criterii cu care acesta judecă apoi și publicațiile cu o înfățișare modestă. Se întîmplă ca, excedați de comenzi, unii autori să nu mai fie la fel de riguroși, în cazul tipăriturilor în care primează confortul optic, tactil și eleganța impresiei, ca atunci cînd și-au semnat cărțile ce le-au adus notorietatea și i-au impus.

O reducție este întotdeauna și o cenzură. O cercetare de sute de file, cu o bibliografie îndeobște copleșitoare, reformulată în spațiul a douăzeci sau treizeci de pagini dactilogra-

Scanned with OKEN Scanner

fiate înseamnă și o reorînduire a problemelor cercetării originare, o ierarhizare a treburilor de conținut în ideea, întotdeauna stingheritoare, a „popularizării". Reducțiile, e adevărat, au funcția și farmecul lor, însă în ele se pierde de regulă ceea ce făcea interesul și farmecul operei prime. Un exemplu îl constituie monografia lui Albert Blankert, apărută la Utrecht, în anul 1975, una dintre cele mai consistente și mai susținute interpretări ale creației și vieții maestrului.

Restructurată pentru o ediție cu caracter cvasi-didactic și de vulgarizare, tipăritura din 1979 (*Vermeer — The Complete Paintings*, Editions Granada Publishing, Londra-Toronto-Sidney-New York) pierde exact ceea ce-i asigurase calitatea și faima : nuanța.

Tot ce mai înainte fusese dubitație, cu un consistent indice de probabilitate devine afirmație. Și așa, temeinicul stil al lui Blankert începe să semene cu stilul lui Julian Gallego. Rigorile comenzii aduc stilurile la același numitor.

Cristopher Wright, în cartea, *The Dutch Painters — 100 seventeenth century masters (Pictori olandezi — 100 de maeștri din secolul al XVII-lea)*, alcătuiește pentru cei 100 de artiști, considerați de el a fi reprezentativi pentru „veacul de aur", o bibliografie din care rezultă paradoxul următor : despre creația olandeză a acestui timp s-au publicat numeroase studii cu caracter general, studii care fac tradiție în cîmpul istoriei culturii și artei, dar despre marea majoritate a artiștilor olandezi ai aceluiași timp s-a scris puțin și, în destule cazuri, foarte puțin. Textele mai vechi sînt în mare măsură depășite, contribuțiile noi rămîn incomplete — cît timp nu se organizează expozițiile de studiu și nu se redactează cataloagele științifice ale operei.

Spre a înțelege mai bine cum stau lucrurile, să urmărim bibliografia interesînd pic-

Scanned with OKEN Scanner

torii din Delft ai anilor 1650—1670 ori stabiliți pentru un număr de ani la Delft și, deci, în relație dovedită sau numai prezumată cu Vermeer. Vom mai adăuga și bibliografia scrierilor privitoare la unii artiști, a căror artă — de Witte, de Jongh, Pieter Janssens Elinga, Vrel etc. — e necesar a fi cunoscută, pentru a avea o înțelegere mai exactă a circulației ideilor în epocă. Să ne oprim, de pildă, la Willem van Aelst (n. 1626, Delft — m.c. 1683, Amsterdam ?). „Nu s-a scris nici un studiu serios despre acest pictor. Pentru biografie, vezi dicționarul Thieme-Becker".

La Delft au lucrat mai mulți van Aelst. Cînd încearcă o configurare a climatului artistic în care s-a format Vermeer, Thoré-Bürger scrie despre familia van Aelst, dar cîți vor fi fost toți cei cu numele de van Aelst nu-i tocmai simplu de spus. Se mai știe cîte ceva despre un unchi al lui Willem, tot pictor, pe nume Evert. Pe Willem, tradiția îl trece la maeștrii ce s-u format și au lucrat pînă către 1645 la Delft. Ce înțeles are *toată* pictura lui e greu de spus. Așa numiții „mici maeștri", categorie în care au fost cuprinși cu un temei „tradițional" cel puțin discutabil, creatori de prim rang, precum și zugravi onești, se arată adesea și în chip desăvîrșit capabili de realizări excepționale. Despre Willem van Aelst, Robert Genaille scrie că „s-a consacrat naturii moarte, pictînd cu o mare virtuozitate și cu o extremă precizie, fructe, flori, păsări". Critica expozițiilor de artă contemporană a ultimelor decenii a tins să pună sub semnul lipsei de calitate tot ce arată înclinație spre mare virtuozitate, ca și cum obstinația în măiestrie indică unele neputințe în sensul construcției vizionare. De aici și rezervele multora dintre noi înaintea acelor tablouri, vechi sau recente, în care frapează virtuozitatea meșteșugul măiestrit, suma de superioare priceperi în mînuirea culorilor, în desen și în organizarea formelor.

Scanned with OKEN Scanner

Am văzut la Ermitajul din Leningrad o natură moartă cu trandafiri și piersici a acestui maestru și mărturisesc că am cheltuit un ceas bun admirînd superba știință a reprezentării, putința unor efecte seducătoare. Nu mi se pare lipsit de semnificație că pe supracoperta unui somptuos album editat în 1983, muzeografii vestitului muzeu au reprodus tocmai acest tablou, deși puteau să reproducă o mulțime de altele celebre. E o dovadă că, pe măsură ce sînt studiați mai atent, micii maeștri își precizează rostul, valoarea. Irinna Linnik aduce noi știri biografice : Willem van Aelst „a locuit în Franța, între 1645-1646, în Italia, unde împreună cu Marseus van Schrieck a lucrat pentru Ferdinand II de Medici și la Amsterdam, începînd din anul 1657".

Artiștii de marcă dau cîteodată picturi mediocre, artiștii din al doilea plan produc adesea picturi excepționale. Cauze multiple concură le creșterea faimei cîte unui artist, iar faptul se însoțește îndeobște cu redistribuirea operelor excepționale ale maeștrilor din planul al doilea în beneficiul artiștior de marcă. La Delft, au lucrat mulți pictori și dacă despre lucrul lor nu știm aproape nimic, e pentru că urmează a fi cunoscut, descoperit sub alte semnături, valorizat. Drum plin de aventură, întrucît restaurarea unui nume se întîmplă, cum spuneam, cu pierderi pentru altele.

Unii biografi consideră, cu suficiență, că Vermeer nu a avut la Delft un anturaj artistic care să poată motiva calitatea gîndirii plastice din tinerețe și noutatea viziunii, la maturitate. De multe ori, patronajul spiritual nu înseamnă și modificarea viziunii artistice. Destui artiști din Delft puteau să-l învețe pe junele Vermeer un meșteșug superior, dar nu să impună o pildă stilistică.

Am prezentat, mai pe larg, cazul lui Willem van Aelst, artistul despre care „nu s-a scris nici un studiu serios" întrucît e caracteristic

Scanned with OKEN Scanner

pentru majoritatea artiștilor raportați, într-un fel sau altul, la „școala din Delft".

Dacă, bunăoară, în ce privește calitatea pînzelor lui van Aelst se justifică și opinii lipsite de entuziasm, valoarea naturilor moarte ale lui *Abraham van Beyeren,* pictor născut la Haga, la 1620, și care a lucrat la Delft între anii 1657-1661, e unanim recunoscută. Totuși, despre contribuția lui van Bayeren la fundamentarea școlii olandeze a naturii moarte și a celei europene nu s-a scris — cu excepția lucrării lui H. E. de Gelder : *W. C. Heda, A. Van Beyeren, W. Kalf,* 1941, „un scurt studiu despre acești importanți pictori de naturi moarte" — nici un altul cu adevărat important. Monografia *Leonard Bramer* de H. Wichman, publicată în 1923, e depășită. Date despre Carel Fabritius găsim în Hofstede de Groot, volumul I. De la tipărirea acestuia, în 1908, deși s-au scris mai multe articole utile, o carte de analiză generală a operei nu s-a întocmit decît tîrziu, în 1981. De la Hofstede de Groot încoace nu a sporit nici numărul picturilor atribuite cu certitudine lui Fabritius. A spune despre „subiectul Fabritus" că este unul deschis e un eufemism. E mai degrabă un subiect de abordat. În ce-l privește pe Pieter de Hooch, după monografia lui W. R. Valentiner din 1929, o a doua se tipărește abia în anii '80. Despre Samuel van Hoogstraten nu a apărut nici o carte de referință. Monografiei lui W. R. Valentiner dedicată lui Nicolaes Maes (1924), nu-i urmează nici un studiu cu caracter general actualizat. Frans van Mieris rămîne, de asemenea, un subiect de aprofundat. Tot ce se știe despre el astăzi e datorită lucrului de erudit al lui de Groot, precum și cercetării lui von Bode. Anthonie Palamedesz, citat frecvent în cărțile despre Vermeer, e încă unul din artiștii din Delft practic nestudiați. Fișele din dicționarele artei olandeze reiau comod date parțial depășite din Thieme-Becker. Paulus Potter era celebru la vremea lui și a rămas

Scanned with OKEN Scanner

în continuare faimos, dar monografia fundamentală întîrzie. Misterios ne apare și Jacobus Vrel. Articolul lui C. Brière-Misme din anul 1935 („Revue de l'Art Ancien et Moderne") și-a propus să dovedească ce puține lucruri se cunosc despre Vrel și a reușit.

Aceștia sînt artiști pe care Cristopher Wright îi socotește de prim rang. Să ne mai mirăm atunci că în ce-i privește pe Elinga și de Jongh — neglijați chiar și de Cristopher Wright — trebuie să sperăm într-o redescoperire viitoare ori că artiști din Delft foarte activi în vremea maturității lui Vermeer — Hendrick van Vliet, Cornelis de Man, Hendrick van den Burch, Egbert van der Poel, Daniel Vosmaer, Christiaen van Couwenbergh, Jacob Wilemszoon Delff, Maria van Oosterwijck, Adrien Verdoel și mulți alții — sînt tratați cu bunăvoință de autorii de dicționare ori cu prudență în cataloagele muzeelor ? Nimic nu-i mai vulnerabil ca un dicționar de artiști și, totuși, nimic nu-i mai popular și mai influent.

Stabilind astfel însemnătatea unor maeștri, cu un indice de subiectivitate denunțat, totuși, cartea lui Cristopher Wright are, între alte merite și pe acela că dovedește precaritatea tentativelor de ierarhizare într-o materie încă neașezată.

Și dacă un studiu, datorat unui mare cunoscător al artei olandeze, un spirit lipsit de prejudecărți și cu o informație amintind prin întinderea și justețea ei de J. Smith, izbutește performanța de a ne produce îndoieli în ce privește chiar demersul său, cu atît mai mult trebuie să fim circumspecți cu cărțile ce tind a reliefa mai mult personalitata autorului decît personalitatea artistului studiat. Ajunși aici, atingem problema cheie a lecturii monografiilor. La Delft, între anii 1632-1675 a trăit și a pictat un artist pe nume Johannes Vermeer, un om cu o personalitate unică, una din cele mai fericit structurate personalități

Scanned with OKEN Scanner

creatoare. Un altul ca el nu se mai naște. Cuvintele ce s-au rostit la moartea lui Leonardo, le mai putem rosti o dată.

Cu toate acestea, în cărțile ce-i sînt dedicate aflăm mai multe personalități cu numele de Vermeer. Fondul de operă în discuție e unic, dar profilul autorului ei diferă sensibil de la un biograf la altul. Un scriitor e, prin natura artei sale, un subiectiv. E fatal ca biografiile să conțină o doză de subiectivitate. Totuși, o evocare, oricît de surprinzătoare pot să ne pară detaliile ei, ar trebui să se păstreze în cadrul documentar dat.

„Dacă am fi continuat să-l urmărim pe Vermeer pînă la sfîrșitul vieții — scrie René Huyghe — l-am fi văzut în ultimii ani, în care fără îndoială boala îi pregătea moartea prematură, pierzînd din siguranța infailibilă. În timp ce meșteșugul cunoaște niște acumulări firești, el diminuează din capacitatea de a impune forța interioară ; universul artistului e năpădit ca de buruieni de prea multe amănunte, de prea multe complicații impuse de realul, care iarăși biruie ; digul cedează, realul inundă totul".

Nu există documente care să arate că Vermeer, în ultimii ani ai vieții sale, ar fi fost bolnav, și deci, într-un proces ireversibil de epuizare spirituală. Pur și simplu nu știu cum a murit : într-un accident, de la o infecție, dintr-o gripă. Pricinile ce aduceau moartea în secolul al XVII erau multe, crude, neașteptate. Nu e dovedit că *Alegoria credinței* — pînza la care se referă René Huyghe — ar fi fost pictată către 1675. Cercetătorii presupun aceasta, dar una e să consideri locul unui tablou într-un scenariu al creației, și alta să închipui o poveste a vieții, pornind de la o datare ipotetică. Cînd presupui în temeiul unui fapt — la rîndu-i presupus — doza de subiectivitate auctorială se cheamă fantezie.

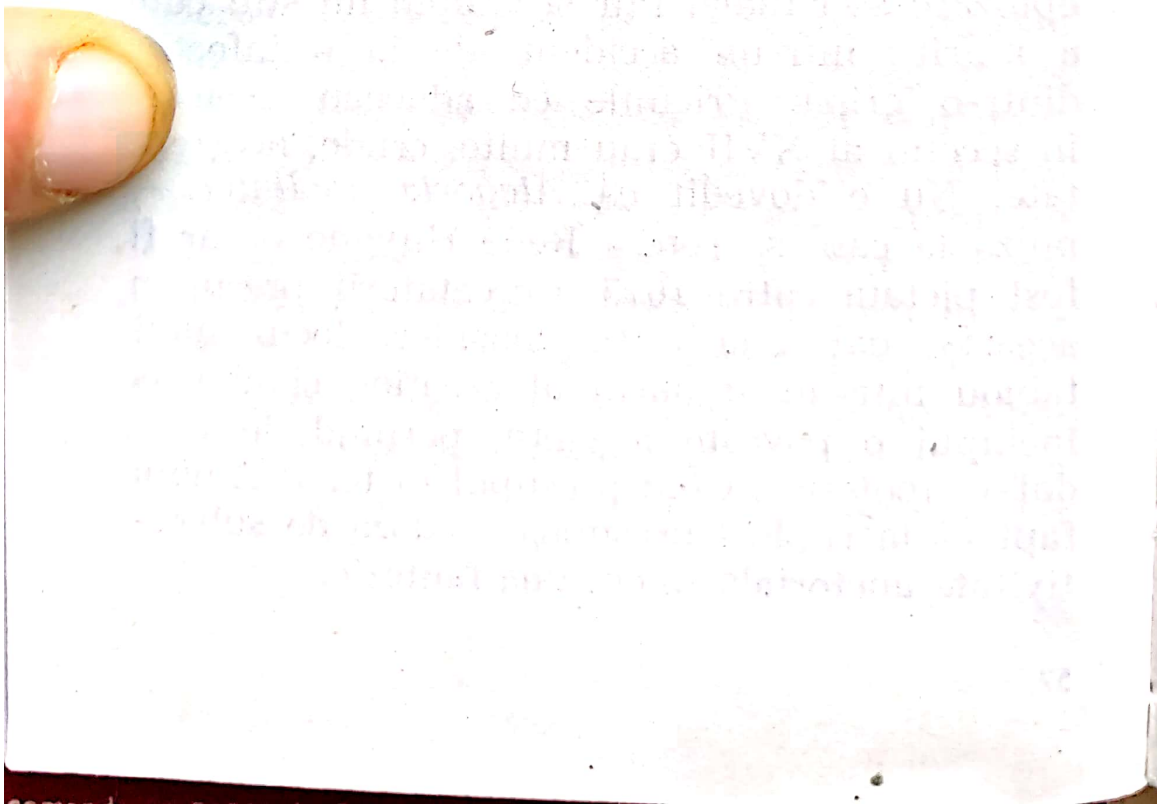
Scanned with OKEN Scanner

Cercetarea științifică pretinde multă imaginație, dar un tip de imaginație foarte deosebită de a romancierului.

René Huyghe e unul din autorii de căpătîi ai bibliotecii noastre și dacă acuzăm un anume exces al punctului de vedere o facem pentru a arăta că raportarea la marea valoare e condiția a o seamă de excese (îndeobște ale afectivității), rare în cazul raportării la valori de rînd. Din această cauză ne-am gîndit că lucrarea noastră ar fi putut purta foarte bine titlul : *Sindromul Vermeer*. Un sindrom ce se manifestă la întîlnirea cu opera excepțională, ca efect nemijlocit al puterii ei. El implică un subtil sentiment de vinovăție și unul de triumf. Vinovăția de a nu fi recunoscut la vreme geniul, jubilația de a-l fi repus, totuși, în drepturi.

În stadiul actual al cercetării „subiectului Vermeer", orice încercare monografică consumă ambiția de a răspunde la toate întrebările și melancolia atîtor întrebări ce stau să nască.

„Explozia de cunoștințe este eclipsată — în continuare — de explozia de ignoranță pe care o generează". Adevărul e una din multele înfățișări ale erorii.



II. VIAȚA DE PICTOR A LUI JOHANNES VERMEER LA DELFT

Un artist reconstituit

Înscrierea marilor nume în cărțile de istoria artei instaurează în ființa cititorului unele sentimente cărora nu le lipsește aproape nimic ca să se cheme sacre. Sacralizarea numelor atîtă dorința publicului de a ști totul despre artiștii respectivi.

Biografii lui Rembrandt și Frans Hals au la dispoziție un număr atît de mare de informații cu privire la viața și constituirea operei acestora încît, prin comparație, biografii lui Vermeer vor reclama mereu precaritatea fondului de date.

Avem, totuși, destule mărturii spre a reconstitui viața lui Vermeer în termenii verosimilului ; nu suficient de multe însă spre a întocmi un text comparabil, ca putere de evocare a cauzelor și efectelor, cu „viețile" unor contemporani faimoși.

E neîndoielnic că în cazul lui Vermeer obișnuința de a ne îndoi de tot ce știm funcționează chiar și atunci cînd realizăm inconvenientele ei. Din care cauză efortul de a explica relativa totuși sărăcie a materialului documentar e dublat de obligația de a fi la fel de incitant ca eforturile ce se depun, în cazul altor artiști, de a se ordona o documentație exce-

Scanned with OKEN Scanner

sivă. Absența unui anumit lucru semnifică, în viața unor oameni, unde toate au un înțeles la fel de intens ca și prezența acelui lucru în viața altora. Adevărul este că documente ce interesează biografia lui Vermeer apar și au să mai apară. Pe măsură ce arhivele dau la lumină vechi hîrtii, ce nuanțează cunoștințele noastre despre artist și familia sa, ne încearcă un sentiment de insatisfacție. Unul, însă aparte, capabil să ne uimească într-atît încît să semene curînd a revelație : dacă din arhivele Delft-ului nu ies la iveală, conform dorințelor noastre, hîrtii care să lămurească pe deplin felul în care a trăit și a creat Vermeer, înseamnă că nu de aici trebuie să așteptăm lămuriri. Cînd viața cuiva nu ne spune, privită din afară, prea multe, ne rămîne posibilitatea de a o citi dinăuntru.

Cel căruia îi spunem astăzi Vermeer din Delft s-a născut în anul 1632, în orașul Delft, din provincia Olanda, una din cele șapte „Țări de Jos“ nordice, antispaniole și protestante cuprinse, începînd cu 1597, în Uniunea de la Utrecht, Uniune ce-și schimbă numele în Verenigde Nederlanden, adică „Țările de Jos Unite“. În cartea de botezuri nr. 12 a noii catedrale (Nieuwe Kerk) din Delft, stau înscrise, la data de 31 octombrie, următoarele : „Dito copilul Johannis, tată Reynier Janssoon, mamă Dingnum Balthasars, martori Pr. Brammer, Jan Heijin ricxz, Maertge Jans“. Conform modului de formare a numelor pînă în veacul al XVIII-lea, olandezii purtau un prenume (dat la botez) și un nume patronimic, obținut din numele tatălui și terminația genitivului saxon (s), la care se adăuga cuvîntul „zoon“, însemnînd fiu (subînțeles uneori, dar scris corect cu un punct astfel : Jansz. — pentru Janszoon ; adică fiul lui Jan, prescurtare, la rîndu-i, din Johannes sau Johannis).

Tatăl „copilului Johannis“ se numea, de fapt, Reinier (sau Reynier) Vermeer Jansz.,

Scanned with OKEN Scanner

numai că al doilea nume — Vermeer va apărea în acte mai tîrziu.

La 13 octombrie 1631, în „Registrul tuturor meșterilor noi care au intrat în breaslă începînd cu anul 1613“ e înscris „ca fiind cetățean“ și „meșter vînzător de obiecte de artă“ un „Reijnier Vos sau Reijnier van der Minne“. Vedem acum că apare și un al treilea nume : Vos (scris ulterior și Vosch). Fapt este că, într-un act notarial din 1655, unde pictorul e citat ca martor, numele său e înregistrat astfel : Johannes Reyniersen Vosch. Al treilea nume, „Vosch“, e tăiat însă cu o linie și înlocuit cu „Vermeer“. Se consideră că înlocuirea a fost efectuată la solicitarea artistului, că așa își spunea el.

Supoziția cercetătorilor are temei, întrucît numele de Vermeer, adoptat (sau refolosit) de tatăl artistiului, după ce concetățenii săi se vor fi deprins cu Vos (Vosch), trebuie să fi fost mai puțin familiar funcționarului public. Cititorului, toate aceste considerații îi par și plicticoase și prețioase. În fond, ce importanță poate să aibă, pentru o persoană interesată de arta pictorului Vermeer din Delft, modalitatea de formare a numelor în veacul al XVII-lea ? Aceasta seamănă mai curînd cu o problemă pentru lingviști, decît cu una interesînd restaurarea biografică. Adevărul e că putem spera într-o restaurare științifică, numai dacă nu ne grăbim să împărțim puținele date pe care le avem în secundare și principale. Cît despre numele pe care-l vedem astăzi scris pe coperțile monografiilor dedicate artistului, el e invenția lui Thoré-Bürger. Pînă în anul 1866, cînd se tipărește în Gazette des Beaux-Arts studiul francezului, specificația originii „van Delft“ (din Delft) nu se impunea. Oricum, ea nu funcționează încă pentru nimeni ca o parte a numelui pictorului. Nu era resimțită ca un nume. Cauzele sînt două. Vermeer a trăit toată viața la Delft, puținele călătorii cunoscute întîmplîndu-se la Haga, cale de cîțiva kilometri,

Scanned with OKEN Scanner

la Amsterdam și la Gouda. La artiștii acelor timpuri, numele locului de naștere apărea adeseori în structura numelui. Dar, ca să se întîmple asta, artiștii respectivi trebuiau ori să fie faimoși — ca Rembrandt *van Rijn* — ori să fi călătorit sau să se fi mutat dintr-un loc în altul.

A doua cauză : mulțimea de pictori cu numele de Vermeer (sau Ver Meer, sau van der Meer) ce au activat în veacul al XVII-lea (unul din Haarem, altul din Utrecht ș.a.m.d.). Pierre Descargues dă o listă sumară a Vermeerilor neerlandezi din „secolul de aur". Iat-o : „Jan Vermeer I sau cel Bătrîn (de Oude) din Haarlem, negustor de vinuri, de tutun și de tablouri, peisajist (născut pe la 1600, mort pe la 1670). E tatăl lui Jan Vermeer II sau cel Tînăr (de Jonge), născut la 1628, mort la 1691. Acest Jan Vermeer II intră în ghildă la 1654, tot la Haarlem, și e cunoscut ca peisajist în stilul lui Jacob van Ruysdael și Philips Koninck. Are, la rîndu-i, doi fii : Jan Vermeer III (n. 1656 — m. 1705), care a voiajat în Italia și s-a căsătorit cu sora pictorului Cornelis Dusart. A pictat peisaje în stilul lui Berchem și scene cu animale. Al doilea fiu, Barent Vermeer, a pictat naturi moarte în genul lui Willem Kalf. Se mai cunoaște încă un Jan van der Meer din Utrecht, născut la Rotterdam sau la Schoonhoven. Devine „cetățean" al Utrechtului după un voiaj la Roma, în tovărășia lui Lieve Verschuur. La Roma, i-a frecventat pe Drost și J.C. Loth. Houbraken vorbește despre el ca de un bărbat bogat, în stare să cumpere un tablou cu 2000 de florini. În fine, mai sînt menționați un Abraham van der Meer din Leyda, mort în 1669, o pictoriță, Catharina Vermeer, și un anume H. van der Meer „în viață pe la sfîrșitul secolului al XVII-lea". Informațiile lui Pierre Descargues provin din așa numitul „Thieme-Becker", un dicționar de artiști, în multe volume, apărut între 1907 și 1950. Piero Bianconi corectează

Scanned with OKEN Scanner

substanțial nota lui Descargues și nu-i exclus ca noi cercetări să dovedească, pe lîngă o seamă de inexactități, necesitatea rotunjirii listei de Vermeeri — pictori ai veacului al XVII-lea. „Pentru a arăta în ce măsură se pierduse noțiunea biografiei lui Vermeer — scrie Bianconi — vom cita o însemnare a lui Gault de Saint Germain, într-un „ghid al amatorilor de tablouri“ din 1818 : „Jan van der Meer, zis din Delft, născut la Schoonhoven, la Haarlem sau la Utrecht.“ Tonul evaziv al notiței impresionează cu atît mai mult cu cît autorul ei, un cercetător ca mulți alții, inapt pentru o astfel de treabă sau pur și simplu plictisit, rezuma tot ceea ce se știa, adică un lot restrîns de informații, în care se amestecau date privitoare la delftez și altele, interesînd un număr de omonimi sau quasiomonimi din acea epocă : Jan (Johannes, Johannis) Vermeer (van der Meer) „de Oude“ (cel Bătrîn), n. 1600—1601, m. către 1670, și fiul său Jan Vermeer „de Jonge“ (cel Tînăr), ambii peisajiști și făcînd parte dintr-o „dinastie“ ce cuprinde cel puțin alți trei contemporani cu nume asemănătoare : Jan Vermeer (van der Meer), atestat documentar între 1598 și 1632, Johannis van der Meer, atestat la 1694, și Jan Vermeer (1656—1705) ; aceleași familii, zisă a lui Vermeer din Haarlem, îi mai aparține și un alt peisajist, Izack (Isaak, Isack) Vermeer, născut la 1635, la Haarlem și mort tot acolo, la 1665. In Haarlem, de asemenea, e semnalat un anume Barent Vermeer (n. 1659 — mort între 1690—1702), specialist în naturi morate ; există apoi un pictor de figuri Johann van der Meer, zis din Utrecht (van Utrecht), născut, în realitate, la Schoonhoven către 1640 și mort după 1692 ; mai pot fi citați încă un peisajist, A. van der Meer (în documente pe la 1641) și care e de identificat cu Abraham van der Meer din Leyda (m. 1669) ; un Hendrik van Meer (cunoscut între 1585 și 1609), un H. van der Meer (către sfîrșitul veacului al XVIII-lea), despre

Scanned with OKEN Scanner

care se știe că a datat la 1675 un tablou cu păsări". Dacă nouă, celor care știm totuși o mulțime de lucruri sigure privitoare la viața artistului, lunga listă a Vermeerilor ne produce un ușor sentiment de panică — la ideea, firește, că anume confuzii nu-s, oricît ne-am feri, excluse — intuiția lui Thoré-Bürger, în ce privește existența, la *Delft*, a unui *unic Vermeer pictor*, ar trebui să ni se înfățișeze ca providențială.

Astăzi, zicem Vermeer și gîndim la un anumit pictor. Numele, însă, nu era tocmai rar la Delft, în mijlocul veacului al XVII-lea. Mulți cetățeni de seamă se chemau Vermeer (adică om „al mării", venind de la mare). Într-o Olandă plutind, în cea mai mare parte pe ape, a fi originar din localitățile de pe lîngă țărm era ceva obișnuit. Henry Havard manifestă un soi de jubilație de povestitor la numărul mare de Vermeeri nepictori din urbe. Arhivele dau, pentru anul 1640, un Van der Meer farmacist. La 1647, un Jan Jansz. Ver Meer „văduv consolat". La 1648, un Jan Corneliszoon ver Meer, „tot văduv, și tot consolat". Un Jan Reyerszoon Ver Meer, la 1665. Un Johannes Ver Meer, profesor, e înregistrat pe la 1680. Iar lista e mai lungă. Arhivele Delft-ului sînt foarte generoase în această privință, a Johannes-ilor, și a Ver Meer-ilor. „Arhivele din Delft — scrie Havard, incriminînd oarecum nepriceperea lui Thoré-Bürger, care se plîngea că le-a găsit dispersate și greu abordabile, că funcționari sînt inabili și că, în ciuda căutărilor sale asidue numele lui Ver Meer, pictorul, n-a fost de aflat — sînt cele mai complete și nici o cercetare serioasă și inteligentă n-a fost făcută" (în chestiunea respectivă, desigur). „Eu, sărman străin — mai zice Havard — am descoperit singur..."

Henry Havard a descoperit o mulțime de lucruri. În orice caz, acele lucruri cu care se începe redactarea unei biografii. Și în cazul său, intuiția și dragostea pentru subiect au jucat un rol important. Toți cei care au abor-

Scanned with OKEN Scanner

dat subiectul Vermeer au descoperit de fapt, cîte ceva : fie scormonind în arhive, fie reinterpretînd niște date vechi, în lumina unor priceperi noi ale cercetării. E pur și simplu stimulator să constați că aceleași fapte au putut să dezvăluie, unor oameni de formații diferite și la date diferite, alte înțelesuri. Iată un exemplu :

„În ce privește biografia — nota la 1866 Thoré-Bürger — nu am încă, e adevărat, decît jaloane cronologice și cîteva date sigure". O sută de ani mai tîrziu, cînd se cunoșteau, totuși, considerabil mai multe elemente interesînd biograficul, A.B. de Vries găsea potrivit să-și înceapă cartea despre artist astfel : „Nu se știe mare lucru despre viața lui Vermeer". Ambii cercetători aveau dreptate.

Probleme specifice ale cercetării în „subiectul Vermeer"

A lua în considerare amănuntele pare soluția optimă. E nevoie însă de o oarecare doză de scepticism. Fiindcă e chinuitor să cauți acolo unde timpul parcă a străduit să ascundă. A.B. de Vries voia să spună că lucruri noi apar oricum, dar că nu toată noutatea este neapărat și semnificativă. Rob Ruurs, în secțiunea „Documente" din ediția din 1975 a cărții lui Albert Blankert, publică (însoțind aproape fiecare act cu un comentariu) „toate textele manuscrise sau tipărite... datînd dinainte de 1700 și în care este vorba de Vermeer însuși, de opera lui sau de membrii direcți ai familiei lui". Cu totul, 16 pagini, acoperind 63 de pragrafe. Rob Ruurs precizează că nu a inclus în aceasta și documentele găsite de profesorul american în științe economice J.M. Montias. John Michael Montias a tipărit în „Oud Holland" (începînd cu anul 1977) două articole : „New Documents on Vermeer and his Family" („Noi documente cu privire la Vermeer și familia sa") și „Vermeer and

Scanned with OKEN Scanner

his Milieu : Conclusion of an Archival Study" („Vermeer și mediul său : Concluziile unui studiu de arhive"). În primul articol sînt catalogate 55 de documente, în al doilea 40. Primul set interesează, perioada 1597—1653, celălalt anii 1653—1675. În cel dintîi articol, profesorul Montias consemnează și comentează, ca descoperiri personale, 41 de documente. Toate cele 40 de documente publicate în paginile celui de al doilea articol sînt descoperiri ale americanului. E vorba, prin urmare, de un corpus de 81 de acte — mai multe decît în capitolul lui Rob Ruurs. Din lotul de 40, însă, numai *două* se referă direct la artist ! În cel de al doilea lot, dat fiind că perioada 1653—1675 e aceea a maturității și a ultimilor ani de viață ai pictorului, documentele sînt toate mai mult sau mai puțin directe. Cu observația că e deosebit de dificil a spune ce e direct și ce e indirect, într-un act despre care nu putem afirma că e și semnificativ. Problema este, deci, alta. Problema e dacă documentele ne ajută să cunoaștem mai bine omul și opera ori nu ne ajută.

Și mai apare o chestiune : dacă documentele ne vorbesc *acum* și *nouă*, celor care le-am descoperit, sau trebuie înregistrate în ideea că pot începe a semnifica *mai tîrziu* și pentru alți oameni, avînd un bagaj de cunoștințe și un instrumentar științific ameliorat. Nu e lipsit de interes nici fapul că J.M. Montias e profesor de economie. S-ar putea ca biografiile mai complete despre Vermeer — ca, dealtfel, despre toți artiști mai puțin cunoscuți din veacurile trecute — să fie redactate cu contribuția substanțială a unor specialiști în domenii ce nu au nimic comun cu estetica și istoria artei. Arhivele comunale din Delft — și de pe aiurea — păstrează extrem de puține acte interesînd nemijlocit pe savanții în istoria artei. Ele devin însă cu atît mai elocvente pentru aceștia cu cît cunoștințele lor în alte domenii — în cel economic, spre pildă — sînt mai bogate. Con-

Scanned with OKEN Scanner

tribuția lui J.M. Montias e mult mai însemnată decît ne-o imaginăm astăzi. Ea indică o cale. Prin astfel de strădanii ajungem din ce în ce mai aproape de obiectul principal al cercetării. Să o spunem simplu : aproape de om, ca persoană trăind între alți oameni și avînd cu aceștia o seamă de interese comune. Corect cunoscute și interpretate, aceste interese comune izbutesc să izoleze, dintr-o masă de ființe fără chip, portrete din cele mai expresive.

În redactarea unei biografii, e imprudent să te depărtezi de document, să fantazezi. E însă la fel de imprudent să procedezi cu teamă la tot ce pare a fi prospecția unui spirit imaginativ. Cînd A.B. de Vries notează că „Nu se știe mare lucru despre viața lui Vermeer", el mai voiește să ne spună că avem prea puține cunoștințe spre a compune romane biografice ori așa numitele „vieți pasionate". Știm, bunăoară, că Vermeer a copilărit într-o casă de cetățean cu stare, situată în plin centrul Delftului, și că imobilul avea în cuprinsul său un han. Din 1625, tatăl pictorului, Reynier Jansz. Vos apare în unele acte ca fiind cîrciumar (sau hangiu). În alte acte, emise înainte și după această dată, continuă să se cheme „mătăsar" (sau kaffawerker). Un Reynier van der Minne — despre care se presupune că e una și aceeași persoană cu Reynier Jansz. Vos Vermeer) e înregistrat încă de la 1631 în ghilda artiștilor ca „meșter vînzător de obiecte de artă". Blankert observă că el „apare izbitor de des în tovărășia unor pictori din Delft."

Pe acești pictori îi citează J.M. Montias : Joris Gerritsz. van Lier, (din Delft, specializat în flori), Pieter Steenwijk (din Delft, naturi statice), Balthazar van der Ast (n. Middelburg, naturi statice), Pieter Groenewegen (tot din Delft, peisajist), Evert van Aelst (din Delft, naturi statice), Willem Willemsz. van den Bundel (n. Bruxelles, peisajist) Leonaert (sau Leonard, sau Leendert) Bramer (din Delft, compoziții istorice), Cornelis Saftleven (n.

Scanned with OKEN Scanner

Gorinchen, peisajist), Jan Baptist van Fornenburgh (n. Haga, flori). Pornind de la statutul social al tatălui (cîrciumar-mătăsar-negustor de artă), de la statutul clădirii zisă „Mechelen" în oraș (o casă construită pe Marktveld, adică în Cîmpul Tîrgului, în buricul Delftului) și de la supoziția lui von Bode (că Vermeer ne apare, la studiul operei, ca o fire ordonată), s-ar putea imagina portretul unei copilării marcate de o ambianță improprie psihicului înclinat spre contemplație, dedat reveriei. De unde, ipoteza unui contratimp spiritual cu familia și iminența acelor „explozii tăcute", frecvente în biografiile marilor creatori. Reynier s-ar dovedi un părinte întreprinzător, cu accese voluntariste, grăbind integrarea într-un strat social superior, cu toate complexele ce însoțesc graba. Consecința ? Un Vermeer — copil melancolizat de toate aceste dizlocări și precipitări familiale. Cu amintirea tabloului *Astronomul,* în care cîțiva exegeți preferă să vadă un autoportret, am putea adăuga o tușă nițel romantică, dar nu lipistă de verosimil, chipului lui Vermeer adolescent : un visător apăsat de un mediu cu o orientare pragmatică. Apoi, vecinătatea unei lumi petrecărețe, cu izbucniri vulgare, cu soluții de viață triviale insinuate adesea, dat fiind profesiile amestecate ale tatălui, în existența familiei. În temeiul a ceea ce cunoaștem *sigur* despre Vermeer și ai săi, precum și despre contemporani, am avea posibilitatea cîtorva scenarii, mai mult sau mai puțin plauzibile. Plauzibilul nu e o soluție. Din posibilitate în posibilitate, se ajunge de multe ori la aberație. C. J. Kelk a scris un roman „pasionat" slujindu-se de un scenariu „plauzibil" despre viața lui Jan Steen. În scenariu, încap toate cîte știm despre acest foarte mare artist și o mulțime de presupuse — scriitorul glosînd la nesfîrșit în sensul unei filosofii a vieții șugubețe, ca în tablourile cu țărani la chef, pe care Jan Steen le-a pictat cu zecile și cu sutele. Amăgit, probabil, de faptul că pictorul se în-

Scanned with OKEN Scanner

fățișează în chip de staroste al dezmățului — în numeroase tablouri — C.J. Kelk a pierdut din vedere esențialul : cele aproape o mie de pînze rămase de la Jan Steen (cf. Hofstede de Groot). Operele au fost realizate în cel mult treizeci de ani, iar dintre ele aproape o sută sînt capodopere ale artei olandeze din toate timpurile. În ciuda unui talent capricios, operele lui Jan Steen sînt pilde de desăvîrșire plastică. Ele dovedesc o putere de muncă fabuloasă și un cult al atelierului, pe care puțini trebuie să-l fi avut. Moștenirea lui Jan Steen e din categoria acelor ce aproape că nu pot fi explicate prin timpul efectiv avut de artist spre a-și construi opera. E tot atît de neprecaut să judecăm înlăuntrul unei vieți de pictor, după ce ne lasă ea să vedem dinafară, pe cît e de impropriu a face portretul actorului în baza a ce arată el pe scenă.

Biografiile de artiști interesează nu în sine, ci ca punți pe care se poate accede la o explicație a operei.

Faptul că atîția oameni interesanți și întreprinzători străduiesc la reconstituirea vieții lui Vermeer și la povestirea veridică a lumii unde a crescut și a devenit el pictor trebuie să semnifice mai mult decît poate îndeobște semnifica un efort de reconstrucție. Nu e vorba numai de o îndatorire a criticii artistice, manifestă, ori, mai bine zis, pe cale de a-și dezvălui mijloacele și satisfacțiile într-un caz extrem, ci și de altceva.

Destui artiști stau și vor mai sta necunoscuți. Efortul de a le desluși existența e motivat, în general, de necesitatea unei cronologii a creației. „Viețile“ lor nu sînt „pasionate“. În fața unui tablou de Vermeer, chiar și persoanele ce n-au ajuns să știe că pictorul e „un caz“ și că unii l-au numit „sfinxul din Delft“ simt imboldul de a se informa, de a cunoaște cîte ceva despre artist. De ce oare ? Frans Hals e un artist desăvîrșit și în toate privințele

Scanned with OKEN Scanner

un revoluționar. Totuși, odată ajunși înaintea faimoasei sale *Țigănci* de la Luvru, nu sîntem nici o clipă încercați de dorința de a afla cum a trăit Frans Hals, în ce circumstanțe s-a format ca artist. Cît despre felul în care gîndea pictura, aproape că e suficient ce ne spune opera. Intreaga sa concepție despre nobilul meșteșug e cuprinsă în fiecare din tablourile ce ni le-a lăsat. Adică nu e nevoie să vezi, mai multe, ca să pricepi cît de radicală este concepția imaginii, cît de profundă originalitatea ei.

Stau lucrurile altfel cu tablourile lui Vermeer ? De bună seamă, nu. Atunci, de ce înregistrăm cu nesaț orice informație interesînd viața lui Vermeer, și doar cu o curiozitate egală, de avizat, noile contribuții biografice la Frans Hals ?

Misterul existenței lui Vermeer constă în aceea că ea poate fi interpretată coerent în mai multe feluri și toate îndeajuns de convingător. Misterul sporește pe măsură ce ne pătrundem de adevărul că drumul ce ni se desfășoară înainte, atunci cînd deschidem poarta biografiei, nu duce neapărat la explicarea operei.

Enigma însă diminuează în chip semnificativ dacă ne intersăm de un cerc mai larg de probleme ; dacă, de exemplu, ne informăm asupra vieții artiștilor contemporani, din Delft și din celelalte centre artistice. Treburile unui atelier de pictor sînt oarecum aceleași și la novatori, și la meșteșugarii de rînd. Interesele lor cotidiene sînt, în cea mai mare parte, comparabile.

Starea picturii și statutul social și economic al pictorilor din Delft

Povestea vieții lui Vermeer devine captivantă și poate să intereseze în efortul de luminare a genezei operei, dacă acceptăm ideea că pictorul a aflat la Delft toate acele circumstanțe prin

Scanned with OKEN Scanner

care se putea împlini într-o viziune atît de originală.

Aceasta întrucît, în Olanda veacului al XVII-lea, originalitatea nu era, aproape niciodată, obstinat căutată. Artiștii novatori semănau într-atîtea privințe cu simplii artizani ai domeniului încît, de regulă, erau confundați cu ei.

E întotdeauna nepotrivit să presupui ce ar fi fost un lucru, dacă nu ar fi ajuns lucrul pe care-l știm. Cînd te pătrunzi însă de modul și rațiunile vieții delftezilor acelui timp, ești tentat să gîndești că geniul vermeerian mărturisește cît de mult se găsesc, totuși, și geniile sub vremi.

J.M. Montias a publicat în „Simiolus" alte două articole din categoria acelor contribuții interdisciplinare ce pot să intereseze pe oricare cercetător, ce purcede, de azi înainte, la reconstituirea biografiei și, în general, la studierea condițiilor sociale ale artiștilor din vechime. Un studiu de un fel mai nou și, poate, cu mai multe șanse de a se apropia de un adevăr.

Articolele se cheamă: „The guild of St. Luke in 17th-century Delft and the economic status of artists and artisans" („Ghilda sfîntului Luca în secolul al XVII-lea la Delft și starea economică (or statutul economic) al artiștilor și artizanilor") și „Painters in Delft, 1613—1680" („Pictori în Delft, 1613—1680").

În toate biografiile despre Vermeer se speculează în fel și chip asupra situației economice a familei sale (și, evident, a veniturilor pe care le-ar fi putut obține din pictură, din negoțul cu lucruri de artă și din proprietăți), speculații ce lasă loc la o seamă de întrebări și insatisfacții, fiindcă se discută informațiile în sine și nu în context.

Se vorbește, de exeplu în termeni contradictorii despre faptul că în 1653, la primirea în ghildă, pictorul nu a plătit *meșterului său* (n.b.) 6 florini, cît prevedeau regulamentele acesteia,

Scanned with OKEN Scanner

ci numai 1 florin și zece stuiverși (restul de 4 florini și 10 stuiverși, achitîndu-l abia în anul 1656).

Se știe că tatăl său, Reynier, s-a stins la 1652, cu un an înainte de a-și vedea fiul intrat în breasla căreia și el îi aparținuse, dar că la moarte era — cf. Albert Blankert — „cetățean cu stare". Prin căsătorie, în aprilie 1653, Vermeer beneficiază și de unirea cu „starea", foarte onorabilă și ea, a familiei Catharinei Bolnes.

Dacă Vermeer n-a plătit decît o cincime din taxa de intrare în ghildă, asta s-a întîmplat nu pentru că nu avea de unde plăti și nici pentru că taxa ar fi fost exagerat de mare, ci fiindcă exista, probabil, și posibilitatea de a nu plăti decît o parte. Articolele lui Montias arată cine erau pictorii Delftului și din ce se alcătuia starea lor. Conținînd pe o informație foarte largă, Montias e foarte convingător în lucrurile pe care le presupune și pentru care nu a izbutit să adune destule acte susținătoare. Interpolarea dă aici rezultate interesante.

În anul 1613, cînd — la 1 ianuarie — se deschid la Delft noile registre ale ghildei sfîntului Luca, registre ce vor suferi o înnoire abia în 1649, orașul avea 22 760 de locuitori. Un recensămînt din 1622 socotește, la Delft, un total de 23 000 locuitori. E util de reținut că recensămîntul „destinat să stabilească baza de calcul a unui impozit personal extraordinar" (deci cu un indice de exactitate maxim) nu punea la socoteală „marinarii, soldații aflați sub arme în Indii, vagabonzii, străinii fără domiciliu stabil, prizonierii deținuți în închisorile publice", înregistrînd, în schimb „delincvenții din casele de corecție și pensionarii așezămintelor de binefacere".

Ca să ne dăm seama ce era pe atunci o urbe de 23.000 de locuitori să notăm că Amsterdamul, cel mai mare oraș olandez, avea 105 000 de locuitori, Haarlemul 39 000, Leida 45 000,

Scanned with OKEN Scanner

în vreme ce Haga avea doar 16 000, iar Rotterdamul 18 300.

Registrul din 1613 înscria ca meșteri 45 pictori în ulei și acuarelă, 17 sticlari și negustori de sticlărie, 10 librari, ilustratori de carte și gravori (la Amsterdam activau 400 (!), 5 specialiști în broderie, 7 sculptori, 8 faianțari și 5 specialiști în furnituri. Cu totul, 92 de persoane. Dacă adăugăm și funcționarii ghildei, ajungem la 100, iar dacă ne gîndim că în casele de meșteri breslași unii membrii lucrau, niciodată înregistrați ca atare, în aceleași meserii ca ale șefilor de familii, ajungem la un total probabil de 200 de persoane, ceea ce reprezintă 1—2 procente din întregul populației. (Bleyswijk, cronicarul de mai tîrziu al Delftului, nota : „nu știu cînd a fost înființată ghilda sfîntului Luca, dar ea exista se pare din secolul al XV-lea". Se mai știe că la 1569 număra 39 de membri, fapt ce dovedește că locul a contat mereu pe mulți artiști).

Studiind arhivele și registrele de breaslă pînă la 1714, Montias constată că, de-a lungul unui secol, au activat la Delft 640 de meșteșugari de artă, pictorii ținînd întotdeauna un procent semnificativ. Bunăoară, între 1653, cînd Vermeer e primit în ghildă, și 1673, cînd moare, lucrează ca pictori la Delft 54 de meșteri. Un număr impresionant ! Iar dacă le citim și numele, vedem că Delftul și-a binemeritat numele de oraș al pictorilor.

E o utopie să crezi că poți descoperi la un artist din veacul al XVII-lea, indiferent de tehnica investigațiilor, toate sursele de venituri. Dealtfel, e tot atît de dificil de a numi toate sursele importante de venituri chiar și la un artist din timpurile noastre. Există însă niște indicatori care ne vorbesc despre categoria socială căreia îi aparține o persoană sau alta : impozitele, dările, donațiile, tranzacțiile imobiliare etc. Analizîndu-le și clasificîndu-le, J.M. Montias află pentru artiștii și artizanii din Delft cinci trepte ale statutului economic și social.

Scanned with OKEN Scanner

Pe prima treaptă sînt artiști de succes (pictorii Anthonie Palamedes, Leonard Bramer și Michiel van Miereveld, gravorul Willem Jacobsz. Delff, sculptorul și arhitectul Adriaen Willboortsz, amatorii bogați (pictorii, Arent van Renoy și Pieter Adriaen den Dorst, meșterul brodeur Willem Jorisz. Roscam), negustorii de artă (Abram de Cooge și *Reynier Jansz. Vermeer, tatăl lui Jan Vermeer),* proprietarii de ateliere de multiplicat gravuri și librarii (editorii), proprietarii de ateliere și magazine pentru faianțărie.

„Ei — spune Montias — constituie aristocrația ghildei ; locuiesc în case care costă în jur de 2 000 de guldeni și mai mult, plătesc între 10 și 25 de guldeni impozit anual pe locuință și, dacă își păstrează rangul economic pînă la finele vieții, lasă moștenire 50 de guldeni sau mai mult Casei de caritate".

Coborînd astfel, din treaptă în treaptă, pînă la a cincea, ajungem la muncitorii din atelierele unde se fabrica faianța — ce a făcut, mai mult chiar decît pictorii, faima urbei — la ucenicii și la feluriții simbriași din lumea făurarilor de subțire, oameni nevoiași locuind în căsuțe ce costă între 150 și 500 de guldeni, plătind între 18 și 48 de stuiverși impozit și nelăsînd nimănui nimic la moarte.

Și pentru că, oricîte acte ar apărea, este exclus să se ivească vreodată și acela care să răspundă la toate întrebările privind starea economică a familiei pictorului, începînd de la data căsătoriei acestuia și pînă la timpuria sa trecere în neființă, vom stărui în presupuneri. În termenii posibilului, bineînțeles și în temeiul actelor de care dispunem. Trebuie, mai întîi să băgăm de seamă că existența artistului a fost una pînă a se căsători, alta pînă în anul 1672 și una foarte diferită de precedentele — sub raport economic, și se pare și creator — între anii 1672—1675.

Scanned with OKEN Scanner

Virtuțile și servituțile cercetării de arhive

Cînd scriem biografia unei persoane în baza unui dosar ce conține numai hîrtii notariale, certificate de toate naturile, note fiscale și contracte de vînzare-cumpărare, se impun unele precauțiuni. E oportun să ne gîndim ce ar fi povestea vieții fiecăruia dintre noi redactată în baza extraselor notariale fiscale și din categoria economicului găsite peste un număr de ani în arhive. Oricîtă inteligență s-ar consuma în speculațiuni de tot felul, s-ar reuși — cel mult — o încadrare în cercul social căruia îi aparținem și un portret al tipului de intelectual ce-l ilustrăm. Care numai întîmplător poate fi și portretul nostru.

Iar dacă am fi pictori, s-ar putea stabili oare o relație definitorie între teancul acesta de hîrțoage și faptul propriu-zis al creației ? Cu siguranță, nu.

Scriind viața lui Vermeer în față cu dosarul tuturor documentelor ce-i păstrează numele și cu nădejdea altora de același fel, putem spera ca imaginea, ce începe să se contureze, să semene tot mai mult cu adevărul. Ea nu va fi însă niciodată atît de asemănătoare încît să scăpăm cu totul de senzația portretului-robot al adevărului.

Unii exegeți, cu amintirea gravurii lui J. Meyssens, considerată „tradițional" drept un autoportret, mai speră în apariția unui portret de epocă și chiar a unui „autoportret", capabile să deschidă o nouă „tradiție".

În principiu, nu e ceva imposibil.

Dar dacă ne încredem „firii lucrurilor" și analizăm atent, pe de o parte, natura raporturilor lui Vermeer cu realitatea, iar, pe de altă parte, raportul masculin-feminin în pînzele ce-i sînt atribuite, ajungem la concluzia că artistul era ferit de vanitatea de a se așeza să pozeze unui confrate, precum și de curiozitatea, atît de marcată și ea de vanitate, de a-și scurta chi-

Scanned with OKEN Scanner

pul și a-l zugrăvi pe o pînză. „Subiectul“ preferat al picturii lui Vermeer nu e lumina, cum s-a spus adeseori, ci femininul. Îmi pare nițel straniu că nimeni nu s-a întrebat de ce bărbații apar atît de rar în tablourile sale și întotdeauna în roluri secundare. Prima și ultima oară cînd vedem un bărbat în prim planul acțiunii e în *Cristos în casa Martei și Mariei.* Dar acesta nu este masculinul, pe care îl contrapunem femininului. Cristos nu e tratat ca o apariție bărbătească, avînd atributele obișnuite ale spiței. Nici în *Geograful* și nici în *Astronomul* nu avem motive să comentăm prim planul masculinității. Nu bărbatul e înfățișat aici, ci filtrata reverie a savantului, a însinguratului din științe, dulcea și fumegoasa solitudine a inteligenței.

Nu întîmplător în *Soldatul și fata care rîde* bărbatul în splendoare, principiul masculin absolut, pe care-l ilustra în epocă militarul, e prezentat din spate și într-un anume fel ce avantajează melodioasa dimineață a prezenței feminine. Cum nu-i întîmplător nici faptul că în *Atelierul* artistul se înfățișează tot din spate, avantajînd, de asemenea, femininul.

În celelalte tablouri, înregistrăm încă opt prezențe masculine și toate în profil, în al doilea plan al scenei, stînd cu spatele sau complet izolate, abstrase, retrase din „subiect“ („O doamnă și doi domni“) ori în penumbră *(Mijlocitoarea).* O masculinitate lipsită de vigoare, dedicată, ca să spunem așa, intereselor prioritare ale reprezentării feminine, o complementaritate estompată, acceptînd cu înțelepciune funcții de rapel afectiv.

Lumina, atît de comentata lumină vermeeriană, nu-i altceva decît condiția valorizării optime a *„subiectului-femeie“* și a celor derivînd din el. Ca de pildă, reveria. Față de femeia care-i pozează. Vermeer are o adorație castă și totuși plină de caracter. Adorația vermeeriană e încărcată de personalitate. El nu idealizează femeia. Operația aceasta, a idea-

Scanned with OKEN Scanner

lizării subiectului-femeie, nu e proprie nici lui Vermeer și nici Olandei veacului al XVII-lea. Ea a fost și a rămas un privilegiu al masculinului manifest, însă în alte teritorii și în alte timpuri.

Vermeer procedează cu „subiectul" esențial al artei sale într-un mod pe care nu ezităm să-l numim tipic. Tipic, firește, pentru condiția familiei olandeze. E necesar să lămurim aceste raporturi, pentru a înțelege rolul jucat de artist în viața de familie, motivele care l-au ținut în al doilea plan al afacerilor — conduse, se pare, de energica sa soacră — discreția unei existențe, însemnată, paradoxal, cu o mulțime de copii.

Unii autori exprimă părerea, care nu-i chiar atît de îndrăzneață cît socotim la prima vedere, că Vermeer a trăit, ca pictor, viața unui artist rentier. „Ca Cézanne sau Corot", zice Gowing. Profesioniștii picturii erau obligați de viață să lucreze mult, în orice caz, considerabil mai mult decît Vermeer. Mai bine zis, multe tablouri. Vermeer își putea îngădui, datorită ascendentului economic al casei, firii întreprinzătoare a femeilor — ori măcar a uneia dintre femeile familiei sale — cît și imboldurile sale perfecționiste să lucreze luni de zile și poate ani la un tablou. Profesionistul într-o artă răspunde presiunii unui complet de exigențe exterioare. Singurele griji care-l presau pe Vermeer erau de natură interioară. În acest sens vorbim de „amatorismul" său.

Paul Zumthor ne dă o descriere plină de adecvare a relațiilor bărbat-femeie în societatea și familia olandeză. „N-avea importanță dacă soția pierdea cu timpul din frumusețe, din drăgălășenie. Bărbatul îi cerea doar să fie viguroasă, înțelegătoare, blîndă, conștientă de îndatoririle sale și prolifică". „...Dar austeritatea moravurilor ținea de o tendință profundă a caracterului național. Erasmus semnala chiar în al său anti-barbarus autoritatea morală aproape absolută pe care femeia olandeză o

Scanned with OKEN Scanner

avea asupra familiei sale, autoritatea justificată de îndemînarea și priceperea ei, favorizată de o anumită moliciune a bărbatului și gata oricînd să se transforme într-o adevărată tiranie. Calvinismul imprimase acestei vechi tradiții o nuanță patetică". „...De pe treapta cea mai de sus și pînă la cea mai de jos a scării sociale, stăpîna casei face din precizia conducerii gospodăriei o virtute supremă".

O reconstituire biografică bazată pe supoziții și interpolări de fapte poate, și nu doar incidental, să aibă un grad înalt de verosimil. Citind și recitind, în stare de alertă afectivă, aceleași puține ori relativ puține documente, în mintea noastră prinde să se aleagă un fir, ceva ce s-ar putea numi fluid inspirat. Pentru aceasta nu e neapărat nevoie să fii prozator, să ai adică pornirea de a individualiza slujindu-te de general. Omul, care insistă asupra unui fapt, dezvoltă o serie de acuități ale inteligenței și ale funcțiilor sale sensibile, pe care superficialii nu le cred. Începi, pur și simplu, să vezi cu ochii minții. La Viena, am stat ceasuri întregi înaintea *Atelierului* și, pe neobservate, m-am cufundat în lumea înfățișată în tablou, am început să simt tihna stelară a acelui aer, luciul curat al acelei lumini, încordarea întregii ființe în omul întors cu spatele la privitor. Într-un fel, operele rămîn cele mai sigure documente. Nu are nici o importanță dacă pentru a picta *Atelierul* Vermeer s-a portretizat pe sine cu ajutorul unor oglinzi ori a angajat un model. Important este că, odată cu deslușirile alegorice ale imaginii, căpătăm informații despre climatul în care crea Vermeer.

Viața pictorului într-o casă plină de copii și de femei active, chiar dacă nu era ferită de orice inconfort intelectual, rămînea una privilegiată, protejată, fără agresiuni psihice.

Nu știm dacă atelierul lui Vermeer din casa „Mechelen" (sau poate de pe Oude Langedijck) i-ar fi dat unui alt artist sentimentul desă-

Scanned with OKEN Scanner

vîrșitei așezări a lucrurilor în veac și într-un rost. E suficient că gîndul acesta l-a trăit Vermeer și că din concentrata sa dăruire îi reies firea și filosofia. Artiștii vremii nu scriau jurnale intime și nu compuneau explicații de metodă. Nu se născuse, la concetățenii lui Vermeer, curiozitatea de a ști cum își gîndea pictorul soarta. Iar curiozitatea aceasta, încărcată de consecințe radicale pentru evoluția artei picturii, nu putea să se nască întrucît artiștii erau niște simpli meșteșugari. Iscodirea existenței lor avea tot atîta temei cît iscodirea existenței unui, să zicem, meșter sticlar ori faianțar. Adică nici unul.

Artiști călători și artiști stabili

„Pînă la abolirea ghildelor — scrie Maurice Rheims în *Viață de artist* — exista un adevărat univers al artelor, compus nu numai din pictori, sculptori sau arhitecți, dar și din sticlari, ebeniști, lăcătuși, zidari, cioplitori în piatră, brodeuri sau fierari ; toți oameni care-și exercitau meșteșugul cu orgoliu, considerîndu-l la fel de valoros dacă nu chiar mai de preț decît cel al pictorului. Quentin Metsys își va reaminti toată viața că a debutat la forjă, iar pictorul Lancelot Blondel, care în tinerețea sa fusese zidar, nu pierdea niciodată prilejul să amintească de vechea sa meserie, semnîndu-și toate tablourile printr-o mistrie. O astfel de atitudine ușurează raporturile dintre membrii diferitelor ghilde ; Dürer, Konrad Witz, Michiel van Miereveld erau fii de orfevri...“.

Mai departe, Maurice Rheims conchide : „trăind în acest mediu, copiii au nenumărate avantaje ; contactul cu persoanele pricepute în mînuirea creionului, în inventarea formelor, în crearea modelelor, a căror execuție o dirijează, îi ajută pe tineri să-și dezvolte calitățile artistice care, în alte condiții, ar fi rămas

Scanned with OKEN Scanner

poate ignorate... Așa cum în zilele noastre, «fiii» sînt interesați să preia afacerile familiale, în secolele trecute fiii de pictori sau de orfevri aveau de asemenea avantajul continuării antreprizei părintești ; ei beneficiau de tehnici speciale și de secrete adesea seculare, «bucătăria» culorilor variind de la un atelier la altul. În sfîrșit, a te naște într-o familie de artiști însemna să profiți de relațiile sale, de clientela sa...“

Pornind de la realitatea că jumătate din numărul artiștilor, dacă nu cumva un procentaj mai mare, îl constituiau fiii de artiști, Carel van Mander crede că talentul este ceva ceva ereditar

Vermeer s-a născut și a trăit într-un mediu saturat de problemele comerțului cu artă și ale creației propriu zise. Unii experți au văzut în *Odihna Dianei* un tablou pictat nu de Johannes Vermeer, ci de Reynier Vermeer. P. T. A. Swillens se referă la o discuție pe care ar fi purtat-o în 1926 cu Hofstede de Groot, discuție în care acesta mărturisea că semnătura citită de el pe tablou cu ani în urmă era „R Meer“ și nu „J Meer“, fapt ce ar trimite în chip semnificativ la acel misterios „Vos“ de la numărul 57 al catalogului licitației Dissius. Astăzi știm că Reynier Vermeer era totuna cu Reynier Vcs. P. T. A. Swillens nu știa, la 1950, asta.

Ucenicia dura pînă la șase ani și se plătea. Îndeobște ucenicul locuia în casa meșterului și ani buni era un fel de om la toate, în atelier, și nu arareori și în casă. Nu putea oricine să-și dea copilul ucenic în astfel de condiții, mai cu seamă că terminarea stagiului nu garanta dobîndirea de comenzi. După ce stăteau un timp calfe sau tovarăși de afaceri, tinerii porneau prin lume, în căutare de lucru. Artiștii din Delft, care au pictat toată viața pe banii concetățenilor lor, pot fi numărați pe degete. Mulți vin în oraș, atrași de po-

Scanned with OKEN Scanner

sibilitatea unor comenzi, stau o vreme și pornesc mai departe.

Cristopher Wright studiază fenomenul — fiindcă migrația pictorilor avea toate datele unui fenomen — și deosebește, pentru activitatea artistică în provinciile Olandei, trei arii distincte. O arie nordică, mărginită, pe de o parte de Marea Nordului, pe de altă parte de ZuiderZee, contează pe orașele Alkmaar, Enkhuisen, Hoorn și Midden Beemster. Sînt centre cu o activitate destul de susținută, deși fără tradiție. Aria centrală, presărată cu numeroase lacuri, cuprinde, la est, orașul Amsterdam, iar la vest, Haarlemul. Deși nu le desparte decît cîțiva kilometri, datorită puterii economice, precum și a realității geografice — Haarlemul e înconjurat practic de ape — activitatea artistică are, în fiecare din cele două centre, elemente definitorii. La sud, orașul Haarlem e separat de cea de-a treia arie nu numai de lacuri, ci și de dune. Aici, cu bune legături între ele, găsim orașele Leida — care în Evul Mediu fusese cel mai mare din toată Olanda — Haga, capitala, cuprinzînd la drept vorbind și Delftul apropiat, apoi Rotterdamul, situat la șapte-opt mile de Delft, oraș mic, care nu prea avea cu ce să-i ademenească pe pictori și să-i stabilizeze, și Dordrechtul. Centrul cel mai activ a fost, firește, gloriosul și bogatul Amsterdam. El atrăgea pe artiștii din toate părțile, cu excepția celor din Utrecht, mulțumiți de posibilitățile oferite de urbe și oarecum separați religios — Utrechtul fiind aproape în întregime catolic. Pictorii din nord, din Alkmaar, de pildă, se îndreptau spre Haarlem, cei din sud, din Rotterdam, spre Delft. La Delft, însă vin nu numai artiști din Rotterdam sau Haga. Orașul exercita, în rîndul pictorilor, o adevărată fascinație. Ei își încercau norocul la Delft, pentru că burghezia era foarte avută și amatoare de pictură și, desigur, pentru că aveau cu cine să-și măsoare forțele. Artiștii se simt dintotdeauna incitați de posibilitatea

Scanned with OKEN Scanner

unei întreceri pe tărîmul talentului. „Emanewel Witte“ — cum stă scris în registrul ghildei — a lucrat aici cam un deceniu, după ce se va fi pregătit în atelierul familiei van Aelst. Pieter de Hooch din Rotterdam apare în registre la 1655. Paulus Potter (născut la Enkhuisen) a lucrat la Delft între 1646 și 1649. Simon de Vlieger, tot din Rotterdam, între 1634 și 1638. Jan Steen, deși nu s-a înscris ca membru al ghildei, s-a folosit de prilejul de a fi stăpînit, între 1654 și 1657, o berărie la Delft ca să obțină comenzi. „Kaerel Fabricijus“ născut la Middenbeemster și școlit la Amsterdam, în atelierul lui Rembrandt — după mărturisirea lui Hoogstraeten — e înscris în controalele corporației de artiști din Delft la 1652. Bode socoate că va fi lucrat aici încă de prin 1647. Între 1613 și 1679, numărul nedelftezilor stabiliți la Delft sau activînd un timp ca membri ai ghildei e destul de mare : 67. Mulți pictori însă au căutat și au găsit de lucru, ignorînd — pe cît se putea ignora o instituție cu reguli amănunțite și riguroase — patronajul ghildei.

Anii de învățătură. Problema Fabritius

Ghidurile turistice vorbesc despre Delft ca despre un oraș „tipic“ olandez, înțelegînd prin aceasta un oraș în care arta picturii a fost de veacuri la mare cinste.

Considerînd în toate datele ei situația economică și în cîmpul chestiunilor artei — a comerțului și a grijilor creației — a familiei Vermeerilor, se înțelege că Jan Vermeer nu avea motive să caute învățătură la un artist de pe aiurea, să cheltuiască adică pentru ceva ce putea obține mai lesne în anturajul lui Reynier. Mai mult, tînărul Jan nu trebuia să tînjească la patronajul unei personalități, de-

Scanned with OKEN Scanner

oarece orașul avea a se mîndri cu personalitățile sale.

Leonard Bramer era una dintre ele.

Leonard Bramer apare semnificativ de des în momente cu adevărat semnificative în biografia lui Jan Vermeer.

Pe la 1647, cînd trebuie să fi început adolescentul Jan ucenicia la un meșter — fiindcă unele deprinderi e foarte probabil să le fi cultivat din copilărie — el era un tînăr ca destui alții la Delft, iar Reynier un ambițios ca destui alții în vremea lui.

Ideea că Vermeer va fi studiat cu un maestru pe cît de vestit, pe atît de revoluționar, astfel încît genialitatea sa să aibă și condițiile pentru a fermenta, e proiecția unor nevoi din secolul al XX-lea scenarizate prin repetiție și abuz. Relația Fabritius-Vermeer, magistru și discipol, este una confortabilă și atît.

La 1647, Fabritius nu putea cum să fie atît de vestit încît să fie dorit de meșter.

La 1647, nici măcar Rembrandt, profesorul lui Fabritius, nu era atît de vestit în întreaga Olandă pe cît ne place s-o credem astăzi. Pe atunci, Fabritius nu avea decît 27 de ani. Prea multă notoritate nu dobîndise Fabritius nici la 1650, dacă sosea la Delft să-și afle o stare.

Documentele îl vădesc pe Reynier ca pe un om voluntar, inventiv și realist, capabil să prospere ca urmare a evaluării corecte, chibzuite, a circumstanțelor.

Reynier nu era omul care să caute departe ceea ce putea găsi din belșug și, mai ales convenabil, aproape. El nu era nici fantezistul dispus să aștepte întîmplarea, ca să-i rezolve treburile pe care regula le rostuia perfect. Cînd moare, își lasă copiii, economicește vorbind, pe treapta cea mai înaltă, pe aceea a aristocrației breslei. Reynier îl va fi dat la învățătură pe fiul său acelui meșter cu care putea să meargă la sigur, la unul din meșterii localnici avînd, în ochii concetățenilor, prestigiu.

Scanned with OKEN Scanner

E normal să credem că Reynier avea voința de a-și instrui fiul cu unul din cei mai buni pictori. Aceasta era în caracterul său de cetățean întreprinzător și orgolios. Dar e la fel de normal să gîndim că Reynier considera faptul ca pe o investiție. Or, legea existenței sale — o probează documentele — era ca să aibă un control foarte apropiat al fiecărei investiții. Să observăm că îl aflăm, cu interesele, pe lîngă hanul „Mechelen", cu mulți ani înainte de a-i deveni proprietar.

Ucenicul absorbea de la meșter, odată cu deprinderile meseriei de a picta, și viziunea acestuia. Pe atunci, problemele viziunii nu ocupau nici pe departe locul pe care îl ocupă astăzi în formația artistică. Ucenicii pictori învățau cum *se face* un tablou, nu cum se gîndește un drum al creației. Cu ochii minții ajungeau să picteze, dacă ajungeau vreodată, numai puțini și la ani buni după ce părăseau atelierul maestrului. Una din cauzele formulate adesea ca atare ale contractului meșter-ucenic era și aceea că meșterul putea vinde ca producție proprie lucrări executate de discipoli. Muzeele sînt pline de lucrări „de atelier", ca să nu mai vorbim de depozitele muzeelor.

„Pictorul Jan Schoorel — scrie Maurice Rheims — ucenic la Cornelius Willemsz, lucrează atît de bine încît îi aduce patronului mai mult de 10 de florini pe an. Mai slab dotat decît elevul, patronul nu ezită să semneze cu numele său operele discipolului".

Unii autori ai vieții lui Adriaen Brouwer au argumente să afirme că Frans Hals l-ar fi exploatat, pur și simplu, în anii în care acesta i-a fost ucenic.

Reynier, știind care e viața ucenicului pictor, cunoscînd îndeaproape servituțiile ei — datorită, firește, contactelor strînse pe care le întreținea cu artiștii localnici — trebuie să fi cîntărit atent toate datele problemei astfel ca riscul, ce-l reprezenta pentru orice părinte școlirea fiului, să fie cît mai mic. Un meșter

Scanned with OKEN Scanner

tinerel și pe deasupra străin, unul fără cine știe ce cheag și cu gustul umblatului — ca Fabritius — întruchipa, pentru Reynier, un coeficient de risc.

Chiar faptul că în nici un document privitor la afacerile lui Reynier — și vedem, dară, ce frecvență și ce amănunțire au documentele referitoare la el — nu apare menționată cheltuiala cu ucenicia fiului, ne îndeamnă să gîndim că aceasta e probabil să se fi întîmplat la o persoană prea apropiată, prea de încredere ca să mai fie cazul unui înscris notarial ori de natură a controla memoria părților.

În istoria artelor, marii artiști care să fi avut de magistri alți mari artiști sînt relativ puțini. Un pictor de valoare medie poate să fie un pedagog excepțional, iar unul vestit, pedagog mediocru. Mai tîrziu, cînd va continua comerțul tatălui și va negocia tablouri de Fabritius — dovadă lucrările acestuia aflate în casa Vermeerilor la decesul stăpînului — va proceda cu operele de valoare ale concetățenilor întocmai ca Reynier : va cumpăra spre a revinde, va păstra în custodie pînze în așteptarea ocaziei, va reține pentru sine și pentru averea alor săi piese cu căutare.

În caietele de însemnări, Cehov notează : dacă se vorbește că între domnul x și doamna y există o legătură, atunci legătura lor devine inevitabilă.

Pornindu-se de la realitatea că Fabritius a locuit, de pe la 1650 la 1654 — cînd s-a sfîrșit în chip tragic — la Delft, s-a discutat atît de mult despre faptul că între Vermeer și Fabritius trebuie să fi existat niște legături, încît acestea, deși niciodată probate, îi împart pe istorici în două : unii, care consideră, într-un mod foarte imperios, posibilitatea relației de la magistru la discipol și chiar o cultivă ; alții, mai prudenți, dar parcă sub controlul unei aținătoare eventualități, care doar o numesc.

Scanned with OKEN Scanner

Walter Bernt, în fișa Fabritius a monumentalei sale întreprinderi : „Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts“ (3 volume, 1044 reproduceri și 518 reproduceri după semnături) îl consideră „pictor de gen și portrete delftez“, iar despre Vermeer spune că „a fost elevul său“.

În fișele de enciclopedii și dicționare, în scrierile de informare și popularizare, acest nod gordian al tinereții lui Vermeer e tăiat de regulă într-un mod care nu face decît să complice problema. În textele de mai mare întindere, discuția merge nuanțat, astfel că dubiul are ceva din prestația unei afirmații. Textele de informare, unde dubitația e moderată, tocmai pentru că asemenea scrieri trebuie să dea repere, nu probleme, sporesc confuzia. Noi știm foarte bine că Fabritius nu e delftez, că a locuit la Delft doar un timp, și acela scurt, dar siguranța lui Walter Bernt ne descumpănește. Va fi cunoscut savantul cercetător german unele lucruri pe care n-a găsit de cuviință să le încredințeze tiparului ? La fel ne tulbură și informația că Vermeer a fost elevul lui Fabritius.

Vedem deci că problema perioadei pe care o comentăm (1637—1653) se cheamă Fabritius.

O analiză a „problemei Fabritius“ în temeiul documentelor și, în chip la fel de propriu, al operei presupusului magistru și al presupusului discipol ne poate ajuta să înțelegem mai adecvat o altă chestiune : aceea a influențelor, înrîuririlor, împrumuturilor etc. Vermeer este unul din cei mai originali artiști ai tuturor timpurilor. Originalitatea creației sale este atît de izbitoare, încît în sălile muzeelor în care se găsesc și tablouri de ale lui, efectul operelor din vecinătate — deși sub semnătura unor meșteri de o incontestabilă originalitate — este considerabil estompat. Cu toate acestea, în discuția operei nici unui altui inovator nu au fost invocate mai multe nume și mai multe opere cu „afinități“ ca în discuția constituirii metodei vermeeriene.

Scanned with OKEN Scanner

Ca și cum originalitatea sa extremă nu se putea manifesta decît asimilînd continuu spirit mediocru.

Carel Fabritius este unul din artiștii secolului al XVII-lea care, ca și Vermeer, reclamă o delicată operație de reconstituire, în ce privește biografia și una, nu mai puțin gingașă, de reconsiderare valorică. Operații cu atît mai dificile cu cît, chiar și în comparație cu opera foarte restrînsă a lui Vermeer, creația sa ne apare ca foarte restrînsă. Pentru a ști ce fel de pictor a fost, nu avem la dispoziție decît o duzină de tablouri și nu toate cu atribuire certă. E adevărat, în cazul unei personalități execeptionale putem să deducem calitatea a ceea ce s-a pierdut și dintr-un singur tablou păstrat. Dacă de la Fabritius s-ar fi păstrat numai autoportretele ori numai minusculul tablou *Sticletele* de la Mauritshuis, am fi avut mai multe motive să vorbim de superlativele gîndirii și de unitatea ei, decît în fața unei moșteniri de 12 ori 13 pînze.

Dacă fiecare pînză, cercetată independent de celelalte, dovedește un meșter al șevaletului fără pereche, toate arată un artist încă nefixat stilistic. Și era oarecum normal să fie așa : Carel Fabritius a murit la 34 de ani. E drept, istoria artei olandeze numără destui pictori care ne apar pe deplin formați la vîrste destul de tinere, dar anii aceștia rămîn înscriși, oricum am socoti etapele unei existențe, în cartea tinereții.

Nu putem să nu reținem și faptul că tablourile pe care le analizăm sînt totuși opere care, în mod accidental, ne-au rămas : lucrările datorită cărora căpătase titlul de „pictor al curții de Orania“ nu ne sînt cunoscute ; o seamă de realizări murale, ale căror ingeniozități de perspectivă i-au fermecat pe contemporani, s-au pierdut pentru totdeauna ; în cele trei secole și jumătate, cîte s-au scurs de la moartea lui Fabritius, unele pînze au căpătat

Scanned with OKEN Scanner

altă semnătură — poate mai prestigioasă, poate mai puțin faimoasă — și au izbutit s-o păstreze ; la explozia ce-a distrus — deodată cu o parte din oraș — și atelierul artistului s-au prăpădit, se crede, și operele păstrate acolo.

Astfel stînd lucrurile, trebuie să tragem o singură concluzie : nu știm ce fel de artist era Carel Fabritius. Știm doar ce fel de artist ar fi putut să fie. „Două tablouri — scrie Eduard Plietzsch — pictate cu puțină vreme înaintea catastrofei din anul 1654, indică drumul pe care Fabritius probabil ar fi pășit dacă i-ar fi fost sortită o viață mai lungă : *Sticletele* (Haga, Mauritshuis) și *De strajă la poarta orașului* (Galeria din Schwerin). Cu cea de-a doua pînză, Fabritius a creat o operă clasică a școlii din Delft, în spiritul lui Vermeer și al tînărului Pieter de Hooch".

Observațiile acestea par să ilustreze un mod de a nu angaja problema pe care ar trebui să-l numim abil, dacă n-am cunoaște și admira metoda științifică a lui Plietzsch, un savant dăruit să arate în fiecare frază ce rezerve de farmec conține rigoarea. În realitate, e modul cel mai înțelept cu putință. Există însă și feluri mai abrupte de a da un răspuns unei întrebări nu întotdeauna potrivit formulate. Julian Gállego nu are nici cea mai mică îndoială că Fabritius „a fost magistrul lui Vermeer" și că, odată murind, continuă să exercite o înrîurire „puternică și durabilă". „Moartea lui Fabritius — decide Julian Gallego — nu împiedică pictura celorlalți de a prospera, ba dimpotrivă". Foarte net e și Robert Genaille : „...*Soldatul* (n.n. *De strajă la porțile orașului)* scenă de gen plină de subtile efecte luminoase, constituie un preludiu la arta lui Vermeer, care a fost un moment elevul pictorului".

Ca să îmbrace haina afirmației, o supoziție are nevoie de o conjuncție favorabilă de idei. Ne intrigă faptul că genialul Rembrandt nu a avut nici un elev genial. Trăind de regulă

Scanned with OKEN Scanner

mult, talentații săi discipoli au avut răgazul de a proba lipsa marelui talent. Trăind puțin, Fabritius a creat ocazia de a se presupune un depozit de genialitate, din nenorocire nerealizat.

În general, s-a supralicitat rolul pe care Fabritius l-ar fi putut juca în formarea unor artiști din Delft și chiar din restul Olandei. Tendința a fost de a-l socoti un mentor spiritual. E destul de probabil ca situația să fie o consecință a vechii teze, ce considera influența lui Rembrandt — direct sau prin elevi — asupra întregului secol. Or, cum Fabritius s-a bucurat de aprecierea timpurie și oarecum instituționalizată de a fi fost „cel mai talentat dintre elevii lui Rembrandt“ — în cazul său a funcționat și mai funcționează încă părerea că, dacă a fost cel mai talentat, trebuie să fi fost și cel mai influent. Iată un exemplu de cum s-a forțat demonstrația în acest sens. Se cunoaște că Fabritius s-a stabilit la Delft pe la 1650 și că a activat aici pînă la 1654. Se știe, de asemenea, că Vermeer a intrat în ghildă în toamna lui 1653. Blankert apreciază de justețe că Vermeer nu ar fi avut cum să-i fie elev. El „a manifestat, într-adevăr, interes pentru strădaniile artistice ale lui Fabritius, însă cu mulți ani după decesul acestuia“.

Spun cu justețe întrucît, dacă între Vermeer și Fabritius ar fi existat o relație de dependență spirituală, ea ar fi trebuit să se evidențieze în lucrările timpurii.

Blankert insistă cu două observații contradictorii : „În tinerețe, Vermeer n-a găsit, în anturajul său din Delft, pictori cu aceeași orientare ca a sa și de care să se poată atașa“.

Pentru ca, după cîteva pagini să citim că : „Mai cu seamă opera grupului de artiști din jurul lui Carel Fabritius trebuie să-i fi fost acum *model*“ (s.n.) ; (observație în relație cu împrejurările în care a fost pictată *Mijlocitoarea*).

Scanned with OKEN Scanner

Se ivesc, firesc, unele chestiuni : Cine făcea parte din „grupul de artiști“ din jurul lui Fabritius la Delft ? Și era vorba chiar de un grup ?

Ca exemple de înrîurire stilistică, Blankert indică o seamă de lucrări de Maes și Hoogstraten. Dacă în ce-l privește pe Maes discuția e întrucîtva justificată, în legătură cu Hoogstraten apar neclarități ori, mai bine zis, inconsecvențe. Ele se explică prin persistența ideii autorității artistice a lui Fabritius.

... „*nu încape îndoială* (s.n.) spune Blankert, că Maes și Van Hoogstraten, în timpul călătoriilor lor de la Amsterdam la Dordrecht și vice-versa, îl vizitau la Delft pe Fabritius și făceau cu el schimb de idei“. Aceasta ar fi fost să se întîmple, deci, între anii, 1650—1654. Dar tot Blankert, în nota 27 de la pag. 103 observă că Van Hoogstraten a făcut o călătorie la Viena, la Roma și apoi din nou la Viena „din mai 1651 pînă la sfîrșitul lui 1654“.

Cum ar fi putut oare — ne întrebăm — să facă Hoogstraten drumurile de la Amsterdam la Dordrecht și vice-versa — cu treceri prin Delft — spre a schimba idei cu Fabritius dacă nu era în țară ?

Încă un fapt : Van Hoogstraten, în cartea *Inleyding*... nu se referă niciodată la întîlnirile sale, la Delft, cu Fabritius. Blankert conchide că această colaborare („contacte“) trebuie să se fi întîmplat „înainte de 1651“.

„Înainte de 1651“ însă Vermeer avea sub 19 ani și era un tînăr ucenic în atelierul nu se știe cui. Este evident că nu putea să-l aibă ca model pe un Hoogstraten din „grupul de artiști“ din jurul lui Fabritius. Într-un singur an, Fabritius nu avea cum să-și constituie în juru-i un grup, care să mai fie și model artiștilor din Delft. Dintre elevii lui Rembrandt, chiar dacă a fost „cel mai talentat“, Fabritius a fost și cel mai puțin rembrandtian. A trebuit să apară tabloul de la Varșovia pentru ca toate comentariile în jurul rembrandtismului lui

Scanned with OKEN Scanner

Fabritius să capete un temei. Eduard Plietzsch nu-și ascunde satisfacția de a putea cita, în sfîrșit, o lucrare importantă a lui Fabritius, în care se certifică școlirea sa la Rembrandt.

La Delft, Fabritius n-a cunoscut, dacă faptul s-a întîmplat într-adevăr, decît tot un independent ca și el.

Independența lui Vermeer, nevoia unei definiri spirituale timpurii ni se impune ori de cîte ori exegeții săi se întrec în a indica autori și opere ce l-ar fi înrîurit.

În vremea din urmă, numele lui Bramer e evocat adesea.

Mai mult decît documentele, argumente pentru a considera posibilitatea unui stagiu artistic la Bramer le oferă opera acestuia. Leonard Bramer a întrebuințat pînă la abuz, pînă în punctul în care sîntem obligați să numim orientarea manieristă a creației sale, procedeul de a reda efectele în cadru nocturn ale luminii pe lucrurile cu rugozități printr-un soi de pulverizare a materiei colorate. Suprafața pare stropită cu pastă alb-gălbuie, deși tehnic vorbind artistul se slujea de un pămătuf. În expresia multor autori, acuzarea accidentelor unor suprafețe în lumină razantă cu mici pete de culoare alb-gălbuie este însă o inovație a lui Vermeer și încă una anticipînd soluții picturale moderne.

Deși Vermeer putea să fi fost cîștigat de procedeu fără să-i fi fost lui Bramer ucenic — fiindcă pînzele acestuia erau deosebit de prețuite la Delft — sugestia unor legături mai strînse merită să fie reținută.

Vermeer și „caravaggiștii din Utrecht"

Cînd nu ne satisface nici una din concluziile ce rezultă din evaluarea repetată ale unuia și aceluiași pachet de date, e semn că soluția trebuie căutată în altă parte, că se impune exa-

Scanned with OKEN Scanner

minarea dintr-un alt unghi a unor date mai puțin luate în seamă.

S-a remarcat uneori, în termeni plini de pondere însă, ecourile „caravaggismului din Utrecht" în cîteva din lucrările din tinerețe ale lui Vermeer.

O idee a lui Christopher Wright m-a îndemnat la un experiment la care orice istoric de artă s-ar uita cu prudență, dar pe care, probabil, l-ar ține minte dacă nu din alte motive, măcar pentru agreabila sa excentricitate.

M-am folosit de un set de reproduceri alb-negru bune după lucrările de început ale lui Vermeer, alături de care am pus un număr de reproduceri după tablouri citate frecvent de Blankert, Plietzsch, Gowing, Bianconi, Malraux, Pierre Descargue, Jean Mistler, A.B.de Vries și de alți istorici în corespondență cu anii formației acestuia. Apoi am separat un lot de circa douăzeci de reproduceri după tablouri ale unor pictori din Utrecht (Dirck van Baburen, Ter Bruggen, van Honthorst, Paulus Bor, Nicolaes von Galen), din Harlem („academistul" Cesar van Everdingen), precum și ale flamandului Sweerts.

Deși în al doilea lot se găseau tablouri ale așa-zisei „școli din Delft", precum și ale pictorilor de pe aiurea vădind tematic și stilistic afinități cu opere ale lui Vermeer, al treilea lot, cel al pictorilor din Utrecht avea proprietatea „ de a trezi amintiri despre Vermeer" (astfel se exprimă Plietzsch, cînd comentează tabloul lui Cezar Boetius van Everdingen : *Natură moartă cu bustul Venerei).*

Într-o parte priveam cu mintea, în cealaltă cu inima. Îmi devenea, de aceea, foarte prielnică sufletește eroarea lui Wilhelm von Bode care atribuise un fragment de tablou (un studiu ? o replică la detaliul din pînza lui Terbruggen *Duetul,* Roma, Galleria Nazionale, reprezentînd o femeie) lui Vermeer.

Scanned with OKEN Scanner

Iată textul lui Christopher Wright: „Se acceptă adeseori cu greutate faptul că mulți din pictorii importanți ai secolului al XVII-lea și-au început cariera lucrînd într-un chip aparent necaracteristic. Este un adevăr și al relativ stabilei societăți olandeze a timpului. Picturile din tinerețe ale lui Rembrandt nu fac deloc impresie cînd sînt studiate separat, iar cele ale lui Vermeer nu fac nici ele excepție de la regulă. El a debutat nu imitînd modalitățile tradiționale în orașul său și nici chiar pe Carel Fabritius, așa cum au voit-o mulți exegeți, ci printr-o prelucrare incompletă a caravaggismului din catolicul Utrecht. E uneori tentant să crezi că Vermeer a petrecut aici un timp, dar asta nu era neapărat necesar, cîtă vreme avea la îndemînă un tablou valoros al lui Dirck van Baburen, tablou ce apare ulterior în două din pînzele sale.

Lucrul cel mai anevoios de realizat e reconstituirea anilor de formație ai lui Vermeer dinainte de 1650. O astfel de reconstituire, a fost cîndva încercată, și anume de van Meegeren, un om destul de îndrăzneț ca să se aventureze a umple un gol în biografia pictorului și să producă, pentru a fi plauzibil, ceva ce putea să treacă drept primă strădanie, evident, o pictură electică.

Au apărut două candidaturi serioase pentru lămurirea acestei perioade neclare, chiar dacă memoria lui van Meegeren este destul de vie pentru ca noile descoperiri să fie acceptate fără ezitări în lista creațiilor din tinerețe.

Prima, un tablou uimitor — *Esthera în fața lui Ahasverus* — a trecut din colecția lui Jean Decoin din Knokke-Zoute la Fundația Hannema de Stuers. Semnată și datată 1654, pictura este de dimensiuni foarte mari, cu cîteva personaje în mărime naturală. Multe din figurile din planul al doilea par ieșite din mîna lui Hendrick Terbrugghen, dar ca un soi de variante sau interpretări la ceva. Per-

Scanned with OKEN Scanner

sonajele principale sînt, oricum de o factură deosebită și parcă nu ar fi pictate în aceeași perioadă. Culoarea e ciudată, chiar neclară, și cu toate că scepticii, care n-au văzut lucrarea, s-ar minuna ca un lucru atît de neobișnuit să fi fost pictat de un pictor din Delft, o seamă de elemente te îndreptățesc să privești înainte, spre pînze cu atribuții mai sigure. Figura și drapajul soldatului cu coif din stînga, de exemplu, se regăsesc în factura tabloului *Cristos în casa Martei și Mariei*, în vreme ce natura statică de pe covorul ce acoperă masa, care te reține și face notă aparte în tablou, are să devină un motiv favorit la Vermeer. Cîinele pierdut în umbră este asemănător animalului atît de confuz ca factură din *Diana cu nimfele*. Toate aceste similitudini nu dovedesc desigur că Vermeer, a pictat *Esthera...*, dar ele marchează, pînă la urmă, faptul că tabloul merită a fi luat în seamă ca o lucrare din tinerețe care a supraviețuit.

Și mai străină de Vermeer, așa cum îl cunoaștem, este lucrarea Sfînta Paraxedis din 1655 (New York, Spencer Samuels Inc). Sfînta e arătată storcînd buretele cu care a șters sîngele martirilor creștini. Semnătura lui Vermeer și data sînt convingătoare din punct de vedere științific, urmare adică examenelor de laborator, dar pictura propriu-zisă preia o scenă dintr-o lucrare a unui pictor florentin obscur din veacul al XVIII-lea, Felice Ficherelli. Dacă n-am ști că Vermeer apare în documente ca expert în pictura italiană, ne-ar veni greu să găsim argumente istoricește valabile pentru a i-o atribui în întregime. Totuși, atît în coloritul intens și bogat, cît și în pensulația suculentă aflăm similitudini cu atît de deteriorata *Diana și nimfele* de la Haga. Alte două picturi din tinerețe, ambele semnate sau care au fost cîndva semnate, se află de prea mult timp în muzeele din Edinburgh și Haga pentru ca autenticitatea lor să mai fie pusă la îndoială. *Cristos în casa Martei*

Scanned with OKEN Scanner

și Mariei de la Edinburgh poate fi interpretată ca o încercare neizbutită, dar energică în maniera lui Terbruggen realizată într-un timp în care opera acestui maestru, care a murit la 1629, nu mai era la modă".

Anul 1650 și „Școala din Delft"

Cifrele au mistica lor. La 1650 nu s a petrecut nimic deosebit, nici în Olanda, nici în Delft, nici în viața lui Vermeer. Cu toate acestea, mulți preferă să vadă în mijlocul de secol momentul de constituire al așa-zisei „Școli din Delft".

Numele au și ele mistica lor.

A fost suficient ca un istoric al artei să deosebească, în preocupările artistice ale unor pictori delftezi din deceniul al șaselea, elemente comune ori asemănătoare pentru a se vorbi de o „școală". Ca și în „cazul Fabritius", toate eforturile ulterioare au fost spre a se demonstra că, în respectivul deceniu, au lipsit exact faptele ce definesc îndeobște „școala", direcția artistică.

În primul rînd conștiința unor idei specifice, unificatoare.

„Caravaggismul" utrechtez e o teorie și o practică. Neîndoielnic, artiștii din Utrecht realizau noutatea străduințelor lor și o explicau discipolilor în termeni lipsiți de ambiguitate. Dovadă unitatea de viziune. Picturi ca ale lui Honthorst, van Baburen sau Terbruggen se puteau face așa și nu altfel. Modalitățile iluminării personajelor, spre exemplu, erau formulate cu claritate. Regia luminii ținea o seamă de reguli : ele și niciodată altele. Teoria picturii realizate la Utrecht vreme de cîteva decenii a fost una importantă. Că această tehnologie a iluminării a suferit adaptări inovatoare, e adevărat. Punctul de pornire însă exista și olandezii călătoriți în Italia și

Scanned with OKEN Scanner

întorși cu ideea la Utrecht se refereau de bunăseamă la el.

Un punct de vedere în chestiunea regiei luminii se poate stabili și în pictura cîtorva pictori din Delft, numai că aici e vorba de o regie a luminii naturale, cu un număr de reguli deduse și stabilizate într-un proces relativ lent, lipsit de conștiința prefacerii de sine. Ar trebui să vorbim despre aceasta ca, de exemplu, de un fapt al tradiției. La Utrecht, la ivirea unui nou tablou de Terbruggen, cetățenii care-l priveau și-l cumpărau sesizau, desigur, că au în față lucrul artistic al unui radical. La Delft, tot ce se picta nou avea totuși un precedent. Pictorii specializați în „interioare de biserici", în primul rînd, înfățișau pe pînză un mod al luminii specific, extrem de atrăgător. Neerlandezii au fost întotdeauna niște observatori abili și minuțioși. Trecînd să picteze motivul „interior de biserică", ei au înțeles repede că redarea luminii în spații atît de vaste și de accidentate devenea o treabă de natură a le schimba obișnuințele. Nu atît obișnuințele de meșteșug, cît pe acelea ale privirii.

Motivul — adică aglomerarea majestuoasă de ziduri, ferestre și coloane — precum și funcția clădirii reprezentate în tablou ne împiedică să pricepem imediat în ce constă aici noutatea. Dar dacă decupăm, să zicem, părți din unele tablouri ale lui Saenredam, Houckgeest sau de Witte — ca să-i citățm numai pe cei care au pictat cu predilecție interioare de biserici din Delft — avem surpriza unor compoziții cvasi abstracte, cu o fascinantă senzație de spațialitate. Vedem, pur și simplu, că pictorii au simțit aventura luminii naturale și au trăit-o cu frenezie. Rolul pictorilor delftezi de interioare de biserici nu a fost relevat în întregime. Dacă, de pildă, ne gîndim la exterioarele pe care Monet le picta într-o baie de lumină, nu ne vine greu să apreciem copleșitoarele probleme ce și le-a

Scanned with OKEN Scanner

pus Emanuel de Witte cînd a pictat, la 1656, *Interiorul lui Nieuwe Kerk din Delft*. Aventura, deci, începuse mai devreme de 1650.

Este esențial să luăm în seamă faptul că studiile despre creația pictorilor din Delft și a unor pictori care au lucrat în unele perioade aici s-au întreprins ca o consecință a redescoperirii lui Vermeer.

S-au căutat, adică, în opera lor lucruri ce-ar fi putut explica ori motiva în parte sau în totul direcțiile creației „sfinxului". Dacă scoatem din discuție cauza cauzelor — pînzele lui Johannes Vermeer — orice tentativă de a defini, în cuprinsul breslei locale, idei estetice coercitive apare ca lipsită de mobil.

Altfel spus, cercetările probează un sens numai vis-à-vis, cu arta marelui artist. Ea, creația vermeeriană, are funcție catalitică ; numai raportată la ea, producția unor meșteri ai vremii își dezvăluie adevăratele și subtilele rosturi.

Cînd citățm într-o serie numele unor Anthonie Palamedesz, Adam Pynacker, Daniel Vosmaer, Christiaen van Couwenbergh, Hendrick van Vliet, Pieter de Hooch, Samuel van Hoogstraten, Gerard Houckgeest și ne întrebăm, ca într-unul din acele jocuri logice aparent insolvabile, care e firul roșu al străduințelor lor, acel ceva pe care, neștiindu-l, nu-l jinduim, dar care odată aflat funcționează ca factor prim, ne lămurim de existența unui asemenea fir adăugînd și numele lui Vermeer. Nu pentru că pictura acestora n-ar avea, în sine, un cuprins de valoare, ci pentru că au apărut condițiile favorabile unei reevaluări, ale unei citiri mai pline de sens, mai coerente.

Aproape că nu există muzeu neerlandez care să nu aibă în secțiunea artei din secolul al XVII-lea și o pînză de Anthonie Palamedesz. Petrecerile zugrăvite de el, deși nu lipsite de meșteșug și chiar de vervă, par stîngace și spiritualicește cam primare —

Scanned with OKEN Scanner

dacă ne gîndim la tablourile cu petreceri ale unui Buytewech. Dacă ne amintim însă că e din Delft și că problema cheie a unei bune părți a imaginilor concepute de Anthonie Palamedesz o constituie modul în care luminează scena, reușim să distingem acel fir roșu, de care aminteam.

De asemenea, „plicticoasele interioare de biserici" ale lui Hendrick van Vliet ne par mai puțin plictisitoare dacă vom urmări rezolvarea temei pînă la de Witte.

După ce studiem în amănunțime rolul jucat de o mulțime de pictori de toate mărimile în prelucrarea unor inovații delfteze în pictura de interior, după ce trecem în revistă modalitățile picturale, ce l-ar fi putut înrîuri pe Vermeer, în fine, după ce înregistrăm interpretările, pe care istoricii se străduiesc a le acredita, urmare a ponderii ce-o acordă uneia sau alteia din posibilele înrîuriri, în locul sentimentului de satisfacție, ce-ar fi să vină la încheierea acestui veritabil proces al constituenților, se instaurează unul al zădărniciei. Oare ce legătură să existe între toate astea și Vermeer? Adevărul e că aproape niciuna. Nu e nevoie să te documentezi prea mult spre a intui că, deși toate par a te conduce la un capăt, capătul n-o să se arate niciodată. E suficient ca, odată construind o explicație, să aduci lîngă picturile și numele ce o slujesc o pînză de Vermeer, pentru ca explicația să-și diminueze rapid semnificația.

Trebuie să acceptăm evidența că, în comparație cu tablourile lui Vermeer, atît de încărcate de afect — de simțăminte ce au echivalent, ca desen, rațiune și filtraj în desenul, rațiunea și luminile perlei — tablourile contemporanilor invocate în ecuație par mai mult sau mai puțin neîmplinite. E ca și cum ar vrea să punem laolaltă lucrurile ce nu au măsuri comune.

La întîlnirea cu Vermeer, realizăm pe deplin faptul că afectivitatea are nenumărate

Scanned with OKEN Scanner

cerneri calitative, că există oameni cu talentul de a trăi, mai intens decît noi toți, situații socotite de rînd, că aceste trăiri omenești oarecum comune, precum reveria, pot să devină un minunat criteriu de ierarhizare a inteligențelor.

Voi mai scrie aici un gînd care s-ar cuveni scris în încheierea paginilor dedicate „școlii din Delft".

Ori de cîte ori citesc despre contemporanii lui Vermeer și despre relațiile ce se crede a fi existat — în sensul esteticului — între ei și aceasta din urmă, mă simt copleșit de numărul și de aerul insistent al asociațiilor. E ca și cum nimic din felul de a picta al lui Vermeer nu s-ar fi dovedit fără un impuls din afară, fără o sugestie. În ce privește primele sale tablouri, trimiterile pur și simplu te derutează. Pictorul pare comandat, orientat pas cu pas, trimis de opera altora către soluția respectivă. Nici lucrările de mai apoi nu sînt scutite de astfel de evidențieri. Cuvîntul influență, e drept, nu se rostește, dar impresia e că opera lui Vermeer, atît de originală, s-a împlinit în chip fatal la intersecția unor cauze exterioare ei.

Așa stînd lucrurile, rămîne să te întrebi dacă artistul a avut într-adevăr geniu, dacă creativitatea sa e autentică.

Originalitatea lui Vermeer e reală. Artistul a avut geniu.

Geniul a însemnat la el capacitatea de a consuma variatele sugestii ce declanșează nevoia creatoare, fără a se întreba de unde vin și cît datorează pentru ele. Geniul a mai însemnat capacitate de a face din motive curente și cu un meșteșug analizabil imagini a căror vitalitate scapă oricărei analize, într-o tehnică ce desfide detalierea. Intrînd în teritoriul unor fapte, a căror importanță pare definitiv stabilită, Vermeer se poartă astfel încît faptele încep să dezvăluie importanțe nebănuite, fermecătoare.

Scanned with OKEN Scanner

Fiindcă la asemenea artiști farmecul e ceva ce trebuie numit. Un studiu ce tinteşte la rigoare n-ar trebui să aducă în pagină atîtea inefabile şi, în orice caz, nu criteriul bucuriei de a privi. Totuşi dacă în atîtea rînduri ne simţim calificaţi să numim şi să apreciem manifestările artistice autentice, să ne îngăduim, din cînd în cînd, în pofida senzaţiei de vinovăţie, ce însoţeşte vibraţia exagerată — să ne simţim calificaţi pentru acute desfătări spirituale, dificil de explicat şi, la urma urmei, putîndu-se lipsi de explicaţii.

Pictorii unor „domenii speciale"

Johannes Vermeer din Delft a înfăţişat cu predilecţie personaje ce manifestă, cu mult control, într-un chip foarte civilizat, sentimente definitorii pentru firile capabile de interiorizare. Cu excepţia a două peisaje şi a unei compoziţii istorice, scenele pictate de el se petrec în interior.

Putem vorbi, fără nici o reţinere, despre „scene", în sensul unei teatralităţi elaborate ca atare, de nişte „tablouri" în genul secvenţelor finale din spectacolele teatrale clasice, care urmăreau să fixeze în conştiinţa spectatorului momente de maximum afectiv, încremenind personajele în atitudini tipice pentru a coborî majestuos cortina.

Cu toate că imaginea se bazează pe o istorioară şi că, prin urmare, poate fi povestită, ea nu a inspirat decît titluri de regulă prozaice, indiferente aproape la însuşi momentul narat : *O doamnă şi doi domni*, *Soldatul şi fata care rîde*, *Tînăra în albastru*, *Femeia scriind o scrisoare*. E un semn că, de-a lungul timpului, cei care au contribuit la alcătuirea titlurilor au simţit improprietatea efortului de a marca aceste pînze ca picturi „de gen", au sesizat altceva-ul.

Scanned with OKEN Scanner

În aproape toate tablourile lui Vermeer — care zugrăvesc aproape aceleași interioare — lumina e a unor ceasuri din zi, însorite, minuțios definite.

Ar rezulta că, dispunînd de atîtea elemente deosebitoare, e relativ simplu de a găsi în creația contemporanilor și a înaintașilor puncte de sprijin pentru o seamă de deveniri tematice și ale viziunii, soluții compoziționale comparabile, caracteristici, pe care, cu un termen modern, le-am numi genetice. Așa s-a și procedat. Deși Blankert e categoric cînd afirmă că „înainte de 1650, orașul Delft n-a fost un centru important pentru pictură", dar că „după acest an situația s-a schimbat", ne este peste mînă să ignorăm o seamă de fapte. Născut în 1617, Emanuel de Witte se înscrie în ghildă și lucrează aici încă din 1642. De Witte devenise meșter cîțiva ani mai înainte — după ce va fi fost, se pare, ucenicul lui Evert van Aelst.

Cunoscînd aproximativ o sută de tablouri de-ale sale, von Bode observă că „lucrările de la începutul deceniului al șaptelea, care au luat ființă încă la Delft, dovedesc că aici abia de Witte a trecut prin adevărata sa școală, că tablourile de biserici ale delftezilor mai vîrstnici, îndeosebi ale lui Hendrick van Vleit și ale lui Houckgeest, nu numai că l-au determinat să aleagă acest *domeniu special* (s.n.), ci în parte au și influențat orientarea lui".

Ilse Manke, o cercetătoare ce a publicat în 1963 un studiu asupra creației lui de Witte, numără, între cele 256 de opere catalogate de ea, 199 interioare de biserici (!).

„Domeniul special" îl reprezintă la aceste tablouri nu subiectul — interiorul propriu zis al unei clădiri — ci problemele luminii (ale „atmosferei", în expresia lui Bode).

La Muzeul Boymans-van-Beuningen se găsește un *Interior al unei locuințe burgheze* pictat de Emanuel de Witte pe la 1660, după ce plecase de zece ani din Delft. Pînza i-a

Scanned with OKEN Scanner

fost atribuită multă vreme lui de Hooch și cu bune motive. *Interiorul...*, faimos de altfel și adesea reprodus, evidențiază nu atît influența lui de Hooch și Vermeer asupra lui de Witte — cum s-a spus în mai multe rînduri — cît faptul că un artist, care și-a făcut din chestiunile noi de regie a luminii zilei un crez artistic, s-a putut exprima, cu o clasă excepțională, și în alte subiecte decît în acela în care se specializase.

Pictura „domeniului special" a creat condițiile pentru o altă înțelegere a spațiului.

Nu e lipsit de însemnătate faptul că interioarele celor două biserici din Delft au fost înfățișate de către mai toți pictorii „domeniului", fie din Delft, fie din altă parte. Unul din motive trebuie să-l fi constituit, desigur, existența, în Nieuwe Kerk, a mormîntului lui Wilhelm de Orania, „părintele patriei", asasinat la 1584 și îngropat aici. Al doilea motiv va fi fost acela că, prin repetiție, subiectul stimula cererea.

Să comparăm două tablouri. Cel dintîi e pictat de Emanuel de Witte la 1650 și redă *Interiorul vechii catedrale (Oude Kerk) din Delft* (Montreal, col. V. van Horn). Al doilea, pictat de Gerard Houckgeest cîțiva ani mai tîrziu, la 1654, are același subiect (Amsterdam, Rijksmuseum). Ne frapează, în ambele opere, cortina din prim plan. La Vermeer, o astfel de cortină apare în *Fata citind o scrisoare* (Dresda) și, ulterior, în alte cinci tablouri. Avem de-a face cu o modalitate de a atrage atenția asupra subiectului, frecventă în epocă (o întîlnim la Rembrandt, de asemenea), modalitate însă din care Vermeer a dezvoltat în *Atelierul* și *Alegoria credinței* soluții atît de adecvate felului său original de a organiza compozițional imaginea, încît sublinierea similitudinii nu poate decît să evidențieze și mai mult ingeniozitatea neistovită a meșterului Johannes.

O cercetătoare sovietică, Natalia Iuleva Lev, preluînd, într-o mică monografie dedicată lui

Scanned with OKEN Scanner

de Witte, punctul de vedere al lui Ilse Manke — care mai vedea în Fabritius pe omul providențial al anului 1650 la Delft — scria, apropo de un tablou din 1651 al lui de Witte — *Interiorul vechii catedrale* (Londra, col. Wallace) — că de Witte „putea să fi cunoscut picturile lui Fabritius și putea să-l fi cunoscut și pe Fabritius însuși".

De la acest „putea", niciodată dovedit documentar, și analizînd *Interiorul vechii catedrale* față cu cele cîteva tablouri delfteze ale lui Fabritius ce ne-au rămas (nici unul însă similar tematic), N.I.Lev (citînd-o firește, pe Ilse Manke) găsește un „șir de amănunte atît de asemănătoare, încît situația nu are cum să fie întîmplătoare. Ținînd cont de faptul că Fabritius apare la Delft ca pictor deja format și original este limpede că el l-a influențat pe de Witte și nu invers".

Avem aici un fel extrem de capricios de a trata niște date verificabile. În primul rînd că e cel puțin tendențios să încerci a compara un tablou ce înfățișează interiorul unei catedrale (de data asta fără cortină) cu altul, reprezentînd un *Negustor de instrumente muzicale* într-un peisaj urban și realizat într-o perspectivă bizară, ori să compari același tablou cu o pictură minusculă reprezentînd un sticlete și colivia lui. Mai cu seamă cînd lucrările lui Fabritius au fost concepute nu ca imagini în sine, ci drept fundaluri de cutii optice sau în scopuri și mai excentrice. E destul a transcrie o observație a lui R. van Luttervelt, conservator la Rijksmuseum din Amsterdam, apropo de *Sticletele* pentru a pune sub semnul întrebării teza plein-air-ismului vizionar al lui Fabritius : „În 1950, Kjell Boström, un istoric de artă suedez, a demonstrat că acest mic panou servea ca ușă la o nișă practicată într-un perete. Era vorba, prin urmare, de un obiect de decor, unde dominau grija pentru perspectivă și *trompe l'oeil*, lucruri în care Fabritius excela".

Scanned with OKEN Scanner

Fiind vorba de un panou cu funcția de „a înșela privirea“ *(trompe l'oeil)*, se înțelege că *necesitatea* a fost aceea care a hotărît culoarea deschisă, aerată, atît de înșelător „impresionistă“ a fondului și chiar impresia de ansamblu a imaginii. Că Fabritius a realizat micul tablou cu o măiestrie emoționantă, cu o acuitate a tonului excepțională e una, dar că o astfel de lucrare subordonată în toate unui scop era în stare să reorienteze gîndirea unui artist de primă mînă, ca de Witte, e alta.

Demonstrația Nataliei Lev e numai una din numeroasele momente de aliniere la teza influențelor radicale exercitate de Fabritius. Poate că alinierea aceasta se vădește și mai pregnant dacă aducem în discuție comentariul la o natură moartă cu pești pe țărm a lui Abraham van Beyeren aflată la Praga. Celebrul pictor de naturi moarte a poposit, umblînd după comenzi, patru ani la Delft (1657-1661). Născut la 1620, la Haga, el avea acum aproape 40 de ani și, după cum o subliniază și von Bode „el știe totuși să imprime celor mai diferite reprezentări maniera lui particulară“.

A spune însă, așa cum o face Jaromir Šip în comentariul la imagine, că, odată cu venirea la Delft, lui van Beyeren i s-a luminat paleta înseamnă a vedea într-un tablou cu mult mai multe lucruri decît se văd efectiv. Fiindcă și cele mai temerare aserțiuni trebuie să aibă un punct de sprijin în realitate.

Pictura „interioarelor de biserici“ interesa, s-ar putea spune, într-un mod specific, tradiția picturii delfteze.

Un alt filon era acela al naturii statice, cu Harmen și Pieter van Steenwijck, Balthazar van der Ast, Willem și Evert van Aelst, cu atîția alți meșteri de „vieți liniștite“ *(stiele lieves)* înscriși în ghildă — Jilesse de Berch, Abram Vosmaer, Claes Bronchorst, Adam Pick, Cornelis Marynse van der Plaet sau Antonij

Scanned with OKEN Scanner

Marynisse (Beauregard) — despre a căror creație azi știm puțin sau nimic.

Cînd citim registrele ghildei, constatăm că lucrau la Delft artiști din toate genurile. Odată însă cu consolidarea ideii că Fabritius ar fi devenit, încă din anul instalării sale în oraș, personalitatea ce a provocat o nouă orientare și artistul care a oferit exemplul unor realizări picturale de răscruce, s-a comentat cu mare prudență atît rolul mulțimii de artiști, în cadrul unor preocupări bine conturate, cît și însemnătatea genurilor respective.

Teza care spune că istoria picturii delfteze în secolul al XVII-lea trebuie socotită în două etape : una pînă la 1650 și alta după 1650, ia ca moment de referință sosirea în urbe a lui Carel Fabritius, nu realitatea artistică a momentului.

O judecată normală însă, emancipată măcar pentru o clipă de fascinația tezei, ne duce la gîndul — ce poate să ne contrarieze, dat fiind că numai normalul are, în circumstanțe deturnate ca sens, chipul paradoxului — că dacă se constată în opera lui Fabritius o înnoire radicală la venirea sa în Delft, nu e din cauză că înnoirea ar fi pregătită în alte locuri, ca s-o livreze Delft-ului, ci că aceasta s-ar fi petrecut ca urmare a condițiilor pe care însuși Delftul i le oferea !

Că și Fabritius, prin urmare, întocmai unor de Witte sau Pieter de Hooch, s-a convertit la ceva ce fermenta, în chip suficient de stimulator pentru marele talent, tocmai aici.

Continuînd să suprasolicităm rolul pe care Fabritius l-ar fi putut efectiv avea în structurarea personalității unor artiști ai timpului, riscăm să pierdem din vedere lucruri mult mai importante. Primul ar fi acela că Pieter de Hooch, odată plecat din Delft, a pictat ca un om care și-a schimbat brusc talentul, întocmai unui cîntăreț de operă care-și modifică din pricini obscure vocea. Al doilea lucru ce trebuie să ne atragă atenția asupra împreju-

Scanned with OKEN Scanner

rărilor că pictorii din Delft din vremea aceea nu se lăsau chiar atît de repede cuceriți de tumultul interior al personalității, că schimbările se petreceau în timp și aproape fără a avea aerul de a fi, îl aflăm cunoscînd viața și creația lui Vermeer. Opera lui vădește, chiar și în vecinătatea tablourilor lui Fabritius, o originalitate netă și seducătoare.

Un fapt, saturat de sugestii și avînd temeiuri să devină, prin contribuția unor superdotați, creație, produce școală.

Dar nu întotdeauna și nu oriunde. Un număr mare de supradotați nu-i niciodată prielnic constituirii unei școli. Convergența de idei devine cauza unor creații divergente. Singur, Vermeer ar fi lăsat poate imitatori. Vermeer, însă, nu a avut nici un elev. Nu există vermeerieni așa cum există, de pildă, rembrandtieni.

Aflăm, e drept, unele oglindiri stîngace, unele ecouri simple, poate chiar parafraze — totul însă cernut, mărunțit, urmare s-ar zice a puterii unor idei ce pluteau în aer și nu venind abrupt din viziunea creatoare a lui Vermeer.

Olanda conform cu legenda sa

Să revenim însă la „anul 1650“ pentru a putea înțelege mai bine treburile vieții de pictor a lui Vermer după primirea sa în ghildă. Pentru perioada 1653—1672 documentele sînt destul de edificatoare, în ce privește nu doar felul de viață al categoriei sociale căreia îi aparținea artistul — adică al „aristocrației breslei“ — ci și al familiei sale. Pictor de scene de interior, Vermeer a înfățișat — în ciuda îndîrjirii unor istorici de a susține contrariul — interiorul locuinței în care trăia și lucra, iar personajele care apar sînt, foarte probabil, rudele sau apropiații familiei. Tot ce ne apare astăzi ca fapt artistic vizionar ține de o seamă de

Scanned with OKEN Scanner

măiestrii caracteristice pentru pictura de interior a vremii. Așa-zișii pictori ai „școlii din Delft" ar fi fost foarte șocați dacă ar fi aflat că pînzele lor reprezintă și altceva decît ce și-au propus ori li s-a comandat să reprezinte.

Astăzi, ghidurile pentru turiști și scrierile despre Delft marchează tipicitatea așezării în raport cu întreaga istorie a orașului neerlandez : „Olanda conform cu legenda sa". Canale umbrite de arbori cu înfățișare solemnă, case cu fațade ce respiră o anumită noblețe, chiar cînd arhitectura lor e una familiară de-acum, prăvălii cu de toate, lipsite însă de caracterul impetuos al comerțului de suveniruri de pe aiurea.

Avînd memoria stimulată de imaginile Delft-ului de odinioară, așa cum era el zugrăvit de Vermeer, de Pieter de Hooch, de van der Heyden și Ludolf de Jongh, putem străbate orașul contemporan cu sentimentul unei subtile întoarceri în timp. La Delft, ai mai mult decît oriunde posibilitatea de a bate străzile ceasuri de-a rîndul sub imperiul celei mai mîngîioase reverii. Cu condiția, bineînțeles, de a te pregăti întru aceasta. Fiindcă reveria e o stare nu numai solicitantă, dar și pretențioasă. Ca să vezi, trebuie să te fi pătruns bine de esența a ceea ce urmează să vezi. Aici, nu privești, ci recunoști. Nu descoperi, ci sesizezi lucruri și relații între lucruri ce scapă celorlalți.

Descrierea locuințelor de oameni înstăriți din Olanda secolului la XVII-lea nu e făcută, în nici o carte de evocare a vieții de fiecare zi, cu memoria unor camere și a unui mobilier, așa cum apar în tablourile lui Vermeer.

Întorcînd însă filele acestor cărți sau cataloage — cum ar fi, de pildă, cele realizate de Paul Zumthor și J.M. Montias — ai nu arareori simțămîntul că pășești în odăile casei „Mechelen" : „Pătrundem într-o încăpere, pe care un francez n-ar numi-o decît cu o oarecare ezitare vestibul : e *voorhuis-ul*, centrul

Scanned with OKEN Scanner

vieții familiale, de cele mai multe ori spațios și inundat de lumina care se revarsă prin ferestrele de la fațadă... Cele trei piese esențiale ale mobilierului sînt masa, scaunul și dulapul, prezente în toate încăperile. Ele constituie mîndria stăpînei casei, decorării lor îi consacra tîmplarul toate eforturile sale. Către 1600, mesei i se dă forma unui platou dreptunghiular, sprijinit pe picioare împodobite cu ornamente sferice ; uneori ea e acoperită cu o față de masă din postav, din serj sau, la cei avuți, din damasc... Scaunele păstrează într-o măsură mai mare vechiul stil olandez : sînt joase, au picioare cu baluștri, spătare înalte, tapisate cu piele ; pe ele se pun una sau două perniță umflate. Cu vremea, tapițeria va fi din stofă groasă de lînă sau din catifea, fixată cu țințe de aramă. Felurite motive ornamentale sînt sculptate în lemnul spătarelor... Oricare ar fi mediul social căruia îi aparține cel ce locuiește în ea, structura casei rămîne, în mare, aceeași... La cei avuți, vestibulul e transformat în salon. Bancheta e din marmoră. Pe pereți, tablourile stau alături de trofee de vînătoare.... Numărul încăperilor de la parter variază mult, în funcție de bogăția proprietarului... La începutul secolului, locuințele oamenilor înstăriți sînt pardosite cu dale colorate, după moda italienească ; de pildă, cu dale pătrate albe alternînd cu altele de culoare albastră ; uneori, în camerele rezervate primirii oaspeților, pardoseala e din marmoră... Burghezul mai strîmtorat se mulțumește cu o simplă văruială a pereților camerei sale. Cel cu dare de mînă îi acoperă cu plăci de faianță în culori contrastante... La începutul secolului, în locuințele bogaților pereții erau în întregime îmbrăcați în lambriuri ; mai tîrziu, lambriurile nu au mai urcat decît pînă la o anumită înălțime. În partea de sus, peretele era uneori tapetat cu piele aurită, ce scotea în evidență tablourile, în ramele lor de lemn sculptat... Burghezii înstăriți atîrnă aproape peste tot în casă oglinzi... Pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru ferestre... sînt preferate geamurile colorate, prin ale căror ochiuri mici, montate în rame plumbuite, pătrunde o lumină scăzută, voalată, care răspîndește în locuință o atmosferă plăcută și misterioasă... In saloanele luxoase, lumînările sînt grupate pe un suport de aramă sau de cristal formînd o lustră care se prinde de tavan cu o tijă de metal sau de lemn aurit... Începînd de la mijlocul secolului, negustorii cei mai bogați, unii patricieni se întrec în decorarea cît mai bogată, cît mai somptuoasă a interioarelor lor. Mobile, corpuri de iluminat, stofe, obiecte de artă... Dar luxul astfel etalat nu satisface doar orgoliul proprietarului ; el are și o funcție economică, fiind considerat un mijloc de a investi unele venituri excedentare greu de plasat..." Am putea ilustra fiecare din frazele de mai sus cu tablouri ale lui Vermeer sau cu detalii din ele. Ar fi însă o operațiune oarecum exagerată, deoarece Paul Zumthor scria *în general* despre locuința olandezului și încă despre un tip de locuință în evoluție. La 1650, destule lucruri s-au schimbat, față de 1600. Dacă n-ar fi să amintim decît numai două dintre ele și e destul : industria faianței se dezvoltă și face faima Delftului — în acest sens — în a doua jumătate a veacului. Sînt semnalate mai mult de cincizeci de ateliere cu unul sau cîteva cuptoare. De asemenea, și industria covoarelor. Păstrăm, cu toate acestea, destule argumente spre a analiza tablourile lui Vermeer, cu referire directă la aspectul locuinței „Mechelen" sau al casei soacrei sale de pe oude Langedijck și la modul de trai al familiei.

Toți comentatorii au observat că unele persoane sînt portretizate în mai multe pînze, dar în etape diferite ale vieții lor și că obiectele sînt înfățișate fără modificări, într-un număr simțitor de mare de tablouri.

Dacă am așeza pe o masă reproduceri după toată opera Vermeer și am uni cu niște linii imaginile în care sînt pictate aceleași obiecte

Scanned with OKEN Scanner

sau elemente de arhitectură (ferestre, pardoseli, uși, camere) am avea senzația unui joc foarte atrăgător. Iată cîteva exemple :

În *Lecția de muzică* (Londra, Buckingham Palace), vedem aceeași cană pe care o mai întîlnim în *Paharul cu vin* și *O doamnă și doi domni*. Personajul feminin are aceeași coafură și aceeași rochie din *Fata citind o scrisoare* (Dresda). Covorul e și el același din *Concertul* (Boston, Isabella Steward Gardner Museum) și *Fata citind o scrisoare*.

Am vorbit de un joc și jocul poate continua cu enumerarea tablourilor în care înregistrăm același tip de scaun, aceeași pernă sau aceeași fereastră. În *Soldatul și fata care rîde* (New York, Colecția Frick) întîlnim pentru prima oară pe perete o hartă mare, obiect frecvent apoi la Vermeer. Cît despre îmbrăcăminte, jocul e și mai captivant.

Dacă în ce privește multe din hainele pe care le poartă personajele compozițiilor vermeeriene trebuie să admitem că avem de-a face cu o recuzită de atelier (să ne amintim ce recuzită bogată folosea Rembrandt), în privința obiectelor e necesar să gîndim altfel.

Unii autori înclină să considere că încăperile reprezentate aparțin casei „Mechelen“ (Swillens încercînd și o reconstituire pe cinci camere a partiului imobilului, în funcție de forma și mărimea lor, precum și de orientarea ferestrelor). Alții susțin că sînt spații imaginate, dar compuse din elemente agreate, necesare viziunii. S-a exprimat și părerea că Vermeer picta folosind machete.

Iată și cum gîndea un istoric și un filosof al culturii, Johan Huizinga : „În orice caz, Vermeer a creat o lume pe jumătate imaginară, un ideal modest al bucuriei de a trăi și de prosperitate, transfigurînd această lume prin armonia și claritatea uimitoare a culorilor, prin simplitatea inofensivă a sufletului său ingenuu. În tot ce a pictat, e sesizabilă atmosfera unor amintiri de copil, un calm de vis, o imobilitate

Scanned with OKEN Scanner

totală și o claritate elegiacă, prea fină pentru a se putea numi melancolie. Realism ? Vermeer ne duce departe de brutala și despuiata realitate cotidiană". Un mod opus aflăm în notele aferente planșelor în cartea lui André Malraux (cu documentarul lui Julien Segnaire).

Aici — la *Fata citind o scrisoare* — se comentează ori, mai bine zis, se speculează un fapt ce vizează o interpretare mult mai „brutală" a relației pictorului cu lumea înconjurătoare : „Un detaliu curios : Vermeer, care picta stînd jos — lucru lesne de dedus din analiza liniei orizontului în tablourile sale — a făcut o excepție. A pictat stînd în picioare, iar orizontul trece exact la înălțimea ochilor modelului. După subtile calcule, în care au intrat dimensiunile verificabile ale scaunului reprezentat și ale carelajului, s-a putut afirma că Vermeer măsura între 1,65—1,70 m."

O pictură vizionară, fie aceasta și copleșită de amintirea elegiacă a unei copilării de vis nu exclude însă observația directă a obiectului de reprezentat. Comparînd calitatea observației în două tablouri sub două semnături diferite — *Femeie cîntărind aur* de Vermeer și aceeași *Femeie cîntărind aur* de Pieter de Hooch, tablouri ce pun o sumedenie de probleme majorității cercetătorilor — René Huyghe ține să sublinieze că față de precizia și acuitatea cu care Vermeer reușește să exprime vizibilul, de Hooch pare aproape ambiguu, dacă nu lipsit de darul de a reda epiderma lucrurilor, specificitatea materială. (Încîntarea pe care i-o produce arta lui Vermeer îi dă lui René Huyghe ocazia de-a fi de-a dreptul aspru cu tehnica lui de Hooch. El crede că de Hooch apare aici „dominat de atracția sa spre vulgar"...) În realitate, chiar dacă într-un număr de pînze Pieter de Hooch probează o conștiință artistică oscilantă, a vorbi despre „atracția sa spre vulgar" ca de o constantă a firii este cel puțin nepotrivit.

Scanned with OKEN Scanner

Creația unui artist atît de „subiectiv", cum e Vermeer, i-a atras permanent pe istoricii de artă cu o mare capacitate de subiectivare. Aș îndrăzni să spun că „subiectul Vermeer" e acela care își alege scriitorii și că, în funcție de orientarea subiectivității fiecăruia, se construiesc atît de variatele interpretări ale operei și atît de diferitele scenarii ale modului său de a privi. Coerența și expresivitatea unor texte ne împiedică, de obicei, să discernem asupra excesului de fantezie ce le generează. O carte este și ea un univers, iar cînd cartea are ca obiect analiza unui univers suficient sieși, nepreocupat de interesul analitic al publicului decît într-o măsură redusă, se întîmplă ca autorul de cărți despre pictori sau despre alți creatori să fie mai degrabă o sursă de adevăruri despre scriitor și universul său, decît despre subiectul tratat. Cea mai frecventă eroare constă în aceea că se substituie partea întregului. E foarte important să citim interpretările operei cu imaginile discutate în față. Cărțile sînt cu atît mai pasionante cu cît izbutesc să facă dintr-o exagerare ceva tot atît de verosimil ca o constatare sub semnul exactitudinii. „Perla ! exclamă Marcel Brion. Niciodată nu se va celebra îndeajuns rolul deosebit pe care Vermeer i l-a rezervat în opera sa, valoarea simbolică pe care o capătă și maniera prin care devine focarul luminos al tabloului".

Evident, un marcaj foarte solicitant al cercetării. Perla era o bijuterie la modă pe atunci. Și anume, la modă în mediile celor care-și puteau permite să cumpere perle de asemenea mărimi și aveau prilejuri să se împodobească cu ele. Despre perlă și simbolica ei s-au scris texte extrem de incitante — în veacul nostru, mai ales — iar istoricii care observă că „nu se va celebra îndeajuns" niciodată rolul rezervat de Vermeer perlei sînt sub impresia — sub fascinația, ar trebui să spunem — acestor studii. Există lucruri al căror simplu nume

Scanned with OKEN Scanner

atîtă imaginația. Deși puțini oameni sînt calificați să simtă frumusețea perlei, aproape toți se simt investiți s-o numească.

Nu cred că trebuie celebrat mai mult rolul perlei decît, de pildă, rolul cortinei... În structurarea imaginii și în calculul efectelor plastice, perla nu are niște privilegii, nu are un rol esențialmente diferit de acela al scaunului cu capete de lei atît de particular vermeerian. Oare obiectul respectiv nu are și el putere de a simboliza ? Oare e totuna dacă sculptura înfățișează un cap de leu sau o figură geometrică ? Și întrucît un cap de leu, cel puțin la fel de prezent în imagine ca o perlă, semnifică, pentru privitor, mai puțin ?

Considerînd cu luciditate toate componentele unui tablou, artistul și teoreticianul André Lhote are curajul să remarce că excepționalul artei lui Vermeer nu poate fi înțeles dacă nu-i descoperim modestia : „În ce constă singularitatea acestei arte modeste, pe lîngă care au trecut atîția esteticieni fără să-i remarce nici ciudățenia, nici măreția ?“

Nu-i lipsit de însemnătate faptul că André Lhote a fost pictor și încă unul din cei mai pricepuți analiști ai mijloacelor picturii. El s-a întrebat tot timpul de legăturile între mijloace și efecte. A îndrăznit și a reușit — pînă în punctul în care aceasta e posibil — să analizeze inanalizabilul. Iată ce spune André Lhote mai departe : „Este destul de greu să pătrunzi o operă *care scapă oricărei exagerări* (s.n.)., care *își ascunde* mijloacele și în care abstracția indispensabilă îmbracă permanent aparența necesității“. Abstractizarea este o operațiune sine qua non a operei de artă din toate timpurile. Un pictor „abstract“ din veacul nostru nu este, totuși, mai abstract decît Vermeer. Artiștii sută la sută abstracți de astăzi țin de categoria subiectivilor, care au intuit că în epocile foarte agitate ale istoriei artei e profitabil să licitezi partea în dauna întregului. O bună pictură abstractă, în ciuda li-

Scanned with OKEN Scanner

bertăților ce le anunță, a emancipării de regulile în uz vreme de secole, răspunde totuși supus unor reguli vechi de cînd lumea.

La un capăt de gîndire se poate ajunge pe mai multe drumuri.

Atelierul unui artist

Citind mai multe cărți despre viețile artiștilor de acum trei secole, cutreierînd muzee ale ambientului domestic neerlandez, studiind cataloagele unor expoziții cu tema „vieții de zi cu zi" a omului din veacul al XVII-lea acasă sau în lume, punînd în toate un zel și o plăcere comparabile, în multe privințe, îndîrjirii îndrăgostitului cu nădejdi puține, realizezi, într-un tîrziu, că nu e nevoie să vezi cu imaginația cum arăta atelierul lui Vermeer, deoarece există un tablou care tocmai asta înfățișează : atelierul.

Întîrzierea în receptarea unui dat atît de la îndemînă mă obligă să mă întreb de natura cauzelor. Ce te poate împiedica să pierzi din vedere evidențele ? De ce, bunăoară, și alți cercetători, conștient sau nu, sînt prudenți cînd vine cazul să descrie mediul în care lucra Vermeer, deși o astfel de descriere se poate face convingător cu o reproducere a *Atelierului* înainte. Să fie oare într-atît de influentă teza vizionarismului lui Vermeer încît să socotim că tot ce vedem reprezentat în tabloul de la Viena nu e chiar atelierul pictorului, ci numai și numai o alegorie a atelierului de artist ? Să fim noi oare într-atît de dominați de teză încît să nu mai credem în listele de bunuri ce intrau în arhivele notariale în momentele în care familia proceda la împărțirea avutului ? Scaune cu cap de leu apar în liste. Apar chiar și tablourile pe care le vedem, într-o seamă de pînze, atîrnînd pe pereții camerelor reprezentate.

Scanned with OKEN Scanner

Pictorii epocii au zugrăvit adesea „ateliere". De regulă, cunoaștem din desenele și tablourile pe această temă, care au ajuns pînă la noi, atelierele artiștilor respectivi.

Iată un desen de Van Ostade (1610-1685) aflat în colecțiile Muzeului Luvru : spațiul ocupat de artist este, evident, mansarda unei case ; ferestrele, care mai mult pot fi ghicite decît văzute, sînt mici și nu au rolul pe care-l au astăzi ferestrele dinspre nord din atelierele de pictori. Obiectele, trebuincioase sau nu picturii, sînt răspîndite peste tot, impresia generală e de dezordine sau, conform unei ziceri ce pare să exprime multe, dar care nu exprimă aproape nimic, de pitoresc. Într-un astfel de atelier, e mai multă neorînduială decît într-un atelier de meșter nepictor. Să mai privim un tablou înfățișînd un *Interior de atelier,* tot de la Luvru. E semnat de David Ryckaert zis David III Ryckaert (1612-1661), un flamand influențat de olandezi, mai puțin celebru decît Adriaen Van Ostade.

Marc Havel, care reproduce ambele lucrări în cartea sa *Tehnica tabloului* remarcă : este unul din „interioarele" cele mai bogate în detalii pitorești (iarăși pitorescul camerei pictorului în cadrul ordonatelor locuințe olandeze !) și instructive. Primplanul pînzei îl arată pe meșter la șevalet, luminat în consecință, dar fereastra, de la care ar fi să vină lumina e mascată de o draperie. În chip ciudat, ea are rostul *de a diminua puterea luminii zilei.* Din veacul al XVII-lea au ajuns pînă la noi zeci și sute de desene și picturi cu „ateliere". Aproape în toate vedem mansarde ori camere mici, accidentate, cu ferestre meschine, dovadă că spațiile rezervate îndeobște muncii de pictor nu erau deloc privilegiate. Într-un mic panou de Pieter Codde de la Ermitaj lumina vine de la o sursă — fereastră — pe care o bănuim cocoțată aproape de tavan, depășind înălțimea șevaletului. Un alt interior de atelier de la Ermitaj datorat lui Job Adriaensz Berckheyde,

Scanned with OKEN Scanner

artist amintit cîteodată pentru „aerul vermeerian“ al unor pînze ale sale, ne lasă să descoperim o cameră mai mare situată, după toate probabilitățile, la parterul unei locuințe înstărite.

Amatorul, sosit să admire și poate să cumpere peisajul tocmai terminat de tînărul pictor, și-a tras scaunul cu șevaletul deodată lîngă fereastra considerabil mai mare decît în lucrările amintite mai înainte. Fereastra e într-adevăr mai mare, însă lumina nu joacă rolul principal.

Să ne amintim cum arată atelierul tînărului Rembrandt : un fel de chilioară, tot o mansardă, desigur, cu o ferestruică împușcată într-un perete înclinat.

În fine, atelierul înfățișat de Michiel Sweerts, flamandul ale cărui lucrări *Adolescent desenînd* și *Portret de fată* au fost cîndva atribuite lui Vermeer : un spațiu cuprinzător, mai curînd o hală decît o cameră, beneficiind doar de o fereastră mică, mai aproape de tavan decît de podea.

Chiar și un atelier, ce ar trebui să fie scăldat în lumină, așa cum e acela reprezentat de flamandul Gonzales Coques și aflat la Schwerin, deci un spațiu somptuos, ce și-l putea îngădui artistul acesta fecund și bine plătit, ne apare, datorită funcției acordate luminii, ca un loc marcat mai degrabă de penumbră, decît de însoritul miez al zilei.

„Atunci cînd reproduce interioarele ce servesc drept decor micilor sale portrete de grup — scrie Eduard Plietzsch — Coques se afirmă ca cel mai delicat pictor de scene de interior al epocii — cu condiția să nu facem vre-o legătură între tablourile sale și operele unor olandezi ca Pieter de Hooch sau Vermeer din Delft“.

Și Eduard Plietzsch continuă : „Flamanzii nici nu se gîndeau să reprezinte un interior numai de dragul său“.

Scanned with OKEN Scanner

Nici Vermeer nu a reprezentat interioare numai de dragul acestora. De fapt, nici de Hooch nu a făcut-o. Apar în ele personaje, care se îndeletnicesc cu ceva. Meditația, așteptarea, reveria sînt preocupări demne de a fi pictate.

Ceea ce deosebește tabloul lui Vermeer *Atelierul*, de atîtea reprezentări de ateliere aparținînd unor pictori contemporani e relația cu totul modernă între meșteșug și cadrul unde e practicat.

E atît de modernă această relație, încît nici nu-i mai sesizăm esența. Sîntem atît de obișnuiți ca un atelier de pictor să fie confortabil și bine luminat, încît nici nu ne mai gîndim că atelierul — ce va fi fost cu siguranță tocmai odaia ce și-o destinase artistul pentru a-și cinsti în condiții optime măiestria — trebuie comparat cu acele odăi — numite prin tradiție ateliere — înfățișate de un Van Ostade sau un David III Rickaert. Încăperi total inadecvate unui meșteșug al luminii.

Nu voi merge, firește, pînă la ideea că Vermeer a avut intuiția a ceea ce ar fi, la modul ideal, un atelier potrivit pentru pictura ce-i plăcea s-o facă și că, în consecință, își va fi construit ori amenajat unul.

Putem însă, dat fiind starea economică a familiei, să bănuim că el, artistul și stăpînul casei, a procedat la rostuirea spațiilor și că a decis în avantajul meșteșugului. Crescuse într-o locuință cu ferestre mari — dovadă rolul ce-l joacă fereastra în toate tablourile sale — învățătura artistică primită punea problemele luminii intense și dirijate în primplanul preocupărilor. În plus, era destul de lesne de descoperit într-o casă că „Mechelen", una dintre cele mai mari din oraș, că o fereastră generoasă e condiția unei iluminări îndrăzneț orientate.

Un pictor american născut în anul 1936, George Deem, unul din numeroșii artiști ce pot fi asociați astăzi direcției hiperrealiste, a

Scanned with OKEN Scanner

prezentat la o expoziție organizată la sfîrșitul lui 1983 la Allentown Art Museum cu tema „The Artist's Studio", o copie după *Atelierul* lui Vermeer și un tablou original în care, într-o compoziție întrutotul asemănătoare și, bineînțeles, într-un spațiu întocmai organizat apar, ca și în pînza pictorului din Delft, un pictor în fața șevaletului și un model. O tînără, cum se exprima un istoric, „cu o înfățișare cam prostuță". La Vermeer, tînăra ține în mîna dreaptă o trompetă, la George Deem un receptor telefonic. Americanul e neîntrecut în a înlocui inventarul atelierului vermeerian cu obiecte moderne. Personajele însele sînt îmbrăcate cu veșminte de azi. Fata nu mai poartă „costum antic", ci capot de casă.

Parafraza lui George Deem are un tîlc. Orice tablou poate fi transformat, repus mai bine zis în scenă, după metoda americanului. E destul să ne amintim numeroasele reînscenări moderne ale compoziției *Cina cea de taină* de Leonardo da Vinci. Puține sînt însă pînzele care pot să-i îngăduie unui hiperrealist o atît de sinceră și necomplexată raportare la model. George Deem nu a făcut nici un efort ca să-și asigure o regie măiestrită a luminii. El a trebuit să reconsidere fiecare dat al picturii lui Vermeer, cu excepția luminii. Că exhibiția new-yorkezului arată doar pînă în ce punct poate fi urmat drumul unui interpret genial într-un rol, aceasta e o altă chestiune. Ceea ce ne interesează în experimentul său e naturalețea cadrului scenografic. Dar un tip de naturalețe ce subliniază modernitatea metodei de referință, a acelui realism extatic vermeerian. Prespunerea lui P. T. A. Swillens are temei : Vermeer a prezentat în tablouri cadrul în care trăia sau în care trăiau persoanele foarte apropiate lui — din moment ce ele apar mereu în toate pînzele și sînt portretizate cu atîta participare sufletească.

El picta lucruri știute, el vedea ceea ce putea să vadă fiecare, numai că în conștiința

Scanned with OKEN Scanner

sa obișnuitul căpăta un sens atît de net și de necesar încît pictura ne transmite un mesaj feeric. „În motivele tratate de el, — afirmă von Bode — artistul este simplu, ba aproape prozaic, cum cu greu se găsește un altul printre pictorii olandezi". Acest „prozaism" în ce privește alegerea, pregătirea motivelor e justificat de încîntarea ce o resimțea artistul contemplînd ceea ce îi oferea realitatea imediată. Și alți comentatori au îndrăznit să observe puțina însemnătate ce-o acorda delftezul imaginației. Rene Huyghe scrie : „...lumina supranaturală se află în pictori ; ei o revarsă peste lucruri în timp ce le privesc... Naivii îi consideră realiști". Vermeer nu trebuia să inventeze un cadru de pictat. Întîmplarea fericită a fost că a trăit într-un spațiu construit perfect potrivit naturii sale, un cadru de natură a-l sesiza optic pe un „prozaic" ca el. O viziune a lucrurilor știute poate presupune și faptul că acestea apar în altă ordine și au alt înțeles decît cel îndeobște adjudecat. „Chipurile — scrie Pierre Descargues — tind spre arhetip, își pierd orice caracter cînd pictorul renunță să le descrie imperfecțiunile". Pierre Descargues vrea să sugereze că Vermeer subiectiviza atît de intens în vreme ce avea un model în față încît chipul modelului tindea să devină arhetipul acestuia, adică un model integrator. Este o exagerare. Dacă în unele tablouri interesul pentru figura modelului apare diminuat, e din cauză că în tablourile respective nu s-a intenționat portretul „caracterului" (modelului) ci altceva, caracterul scenei. În *Astronomul* și *Geograful* nu avem portretele „de caracter" — cum ar zice Pierre Descargues — ale unor bărbați avînd ocupațiile respective, ci portretul unei atitudini față de realitate. Și anume față de realitatea meditației, a gîndirii intense și reușind să se desprindă de semnalele și presiunile imediatului. Pictorul André Lhote are, de asemenea, curajul și argumentele să observe că „Arta lui

Scanned with OKEN Scanner

Vermeer este o artă de compromis. Vermeer observă aproape întotdeauna integritatea liniei continue, iar pe de altă parte el supune formele acelei fantasmagorii a eclerajului care distruge adesea abstracta puritate a liniei. Este o artă complexă care realizează sinteza celor două aparențe pe care le îmbracă natura și care, ca și natura, împacă contrariile...“ Majoritatea oamenlior, care au intrat într-un muzeu sau într-o galerie de artă, știe că tablourile cer, spre a fi privite, cu profit, o anumită distanță. Și elementele unei biografii cer, spre a fi înțelese corect, o anumită distanțare. Dar numai atîta distanță încît să nu deformeze datele reale. Trebuie să credem în realitatea închipuită de pictor în pînzele sale, în puterea ei de a evoca viața trăită de Vermeer. Ca să descopere Troia, Schliemann a trebuit să creadă că realitatea cîntată de Homer era și cea cunoscută de poet.

Se înțelege că o trecere în revistă a tuturor celor știute despre viața locuitorilor din Delft în deceniile al cincilea și al șaselea din veacul al XVII-lea merită strădania numai în măsura în care aceasta ar reuși să clarifice momentele confuze ale biografiei lui Vermeer, îndeosebi circumstanțele formației sale.

Gerhard W. Menzel e unul din autorii care socotesc indispensabilă, în economia unei monografii, a unei secțiuni care să se cheme chiar așa „Orașul Delft“.

Pentru unii autori, concepția artistică a pictorului se împlinește din impuls interior, indiferentă la cotidian. Pentru alții, împrejurările ar urma să explice totul.

Gerhard W. Menzel este unul din scriitorii care consideră cu o remarcabilă tenacitate toate informațiile — și cele privind exploatarea copiilor în manufacturile nenumărate ale orașului, și cursul profesiei de pirat, și cursul dividendelor la societățile maritime bazate pe acțiuni, și opiniile lui Marx cu privire la Olanda,

Scanned with OKEN Scanner

„națiunea capitalistă etalon“ în vremea aceea. Rămîne destul de neclar însă faptul cum sesizarea unor componente ale vieții sociale — precum, de exemplu, înăsprirea muncii în țesătorii și răbufnirile de nemulțumire din sînul păturilor celor mai nevoiașe — poate orienta o analiză a viziunii picturale a lui Vermeer. Între realități, la prima vedere incongruente, pot exista totuși legături cauzale profunde, după cum între fapte ce par a se atinge în unele puncte se întîmplă să nu poată fi dovedită nici o legătură. Iată două exemple. În Delft, la sfîrșitul secolului al XVI-lea, cam o treime din numărul total al meseriașilor era constituită din berari. Pe al începutul veacului 29 de fabrici de bere sînt închise, pentru ca la 1667 să nu mai existe nici una. Cauzele n-au însemnătate pentru noi. Dealtfel, nici consecințele falimentului meseriei de berar. Nici unele, nici celelalte n-au cum să înrîurească gîndirea de pictor a lui Vermeer. Ce trebuie reținut, e fabuloasa capacitate de replierе a neerlandezului. S-a constituit într-un timp remarcabil de scurt categoria socială atît de influentă a faianțarilor. Veacul n-a fost nici unul al plîngerii, nici unul al inactivilor. Pictura se schimba și ea repede. Era un meșteșug și trăia din înnoiri. Schimbarea grăbită a cursului unor îndeletniciri nu explică schimbarea gustului în masa consumatorilor de pictură, dar o confirmă, o dovedesc ca necesitate.

Problema Pieter de Hooch

În documentele ce clarifică poziția familiei Vermeer — a lui Reynier și a lui Jan, în special — în cadrul comunității artistice din Delft apar multe nume de pictori. Numele pictorilor Carel Fabritius și Pieter de Hooch însă nu sînt citate niciodată. E un fapt care ne intrigă, dat fiind însemnătatea ce s-a acordat, în toate scrierile despre viața și creația

Scanned with OKEN Scanner

lui Vermeer, relațiilor dintre opera acestora și cea a lui Vermeer. Și pe bună dreptate: asemănările dintre unele lucrări sînt prea izbitoare, pentru ca între artiștii înșiși să nu fi existat niște legături.

În descrierea bunurilor rămase la moartea pictorului sînt amintite — separat de celelalte — trei tablouri de Fabritius.

Ar putea fi acesta un indiciu că Vermeer aprecia în chip deosebit creația confratelui mort la 1654? O astfel de idee e totuși greu de susținut, în absența unor elemente de sprijin. Știm că Vermeer se ocupa cu negoțul de artă. Dacă era firesc ca artistul să fi recunoscut calitatea picturii lui Fabritius — fiindcă în veacul acela *valoarea* unui tablou nu punea în discuție atîtea subtile subiectivisme ca astăzi — nu era obligatoriu să-i și colecționeze operele. E posibil ca Vermeer să fi achiziționat cele trei pînze (sau poate mai multe) în timp ce Fabritius se găsea în viață, cum e posibil să le fi cumpărat — poate spre a le revinde — după aceea.

Ca și „problema Fabritius", „problema de Hooch" este, în egală măsură, una „tradițională" și una a cercetărilor de ultimă oră.

Secțiunile ce i se consacră în noile scrieri despre Vermeer tind să demonstreze că importanța ce i s-a dat în cele vechi este exagerată.

Un efect oarecum neașteptat al acestor aparent sterile dispute e că din tentativele de a defini personalitatea unor Fabritius și de Hooch, față cu personalitatea lui Vermeer, au beneficiat artiști ai „Școlii din Delft", ignorați sau puțin luați în seamă.

În bună parte, chiar și monografiile de după 1980 ale lui Cristopher Brown și Peter Sutton, dedicate lui Fabritius și, respectiv, de Hooch sînt motivate de necesitatea de a găsi răspunsuri la cele două întrebări, precum și la sumedenia de chestiuni derivînd din ele.

Pieter de Hooch s-a născut la Rotterdam și a fost botezat într-o biserică reformată la

Scanned with OKEN Scanner

20 decembrie 1629. Era, prin urmare, cu trei ani mai vîrstnic ca Vermeer. Houbraken scrie că a învățat meșteșugul picturii cu Nicolaes Berchem și că a fost tovarăș de atelier cu Jacob Ochtervelt. La Delft, e semnalat pentru prima oară la 1652, cînd stabilește unele contacte cu Hendrick van der Burch. Pictorul van der Burch e citat, în unele monografii despre Vermeer, între artiștii care-l vor fi putut forma pe tînărul Jan. Un timp, de Hooch a fost în slujba unui cavaler cu o reputație îndoielnică. Îi era pictor, consilier artistic și servitor.

Căsătorit cu Janetge (Ana), o rudă a lui van der Burch, se stabilește pentru cîțiva ani la Delft. În 1655 se înscrie în ghildă. Ca și Vermeer mai tîrziu, va plăti numai o parte din taxa obișnuită de intrare în breaslă — fapt ce arată că era o practică, în cazul meșterilor la începutul carierei. Între 1657 și 1661, cînd e înregistrat la Amsterdam, nu există nici un document din care să știm pe unde a umblat și cu ce s-a îndeletnicit pictorul. Există, totuși, ceva mai important decît niște acte : tablourile sale din Delft semnate și, mai ales, *datate*. Știm deci, cum picta în jurul lui 1658.

Se consideră că de Hooch a stat în Delft pînă în 1660 și că numai între acești ani — 1655-1660 — e potrivit să discutăm raporturile dintre el și Vermeer, precum și acelea dintre metoda sa și metoda artistică a lui Vermeer.

La autorii mai vechi, definirea raporturilor care ne interesează este contradictorie. După ce arată, pe bună dreptate, că lucrările din tinerețe ale lui de Hooch și dinainte de 1655 „îl amintesc nemijlocit pe Nicolaes Maes", von Bode, ale cărui scrieri constituie, în ciuda unor pagini „depășite", tezaure de idei și sugestii pentru oricare cercetător, afirmă că în preajma anului 1660 multe tablouri ale lui de Hooch „se apropie atît de mult de ale acestuia (Vermeer) încît vreme îndelungată i-au fost atribuite". „...Dezvoltarea pînă la măies-

Scanned with OKEN Scanner

trie s-a produs la Delft, sub înrîurirea și în emulație cu Jan Vermeer".

După 1654, adaugă von Bode, „este foarte posibil, ba chiar probabil" că tablourile lui Vermeer l-au influențat pe de Hooch. Argumentul său pare să nu îngăduie replică : tot ceea ce la Vermeer rămîne specific pe toată durata anilor de creație, la de Hooch este ocazional. Poziția lui de Hooch nu era, la începutul veacului al XX-lea, stabilită. De fapt nu era stabilită nici opera. Astăzi, cu lectura studiului atît de înțelept al lui Peter Sutton, destinul lui de Hooch nu ne mai apare fragmentat și nici contradictoriu. Pieter de Hooch a trăit și a pictat pînă la 1884. În trei decenii și jumătate, cît a fost toată viața lui de artist, arta olandeză a suferit mari prefaceri. Pictorul a mers cu timpul său, a răspuns onest cererii și ar fi cel puțin inexact să continuăm a zice, ca von Bode cîndva, că după despărțirea de Delft, „renunță la personalitatea sa de dragul gustului epocii". O seamă de idei enunțate de von Bode au căpătat, reluate de feluriți autori, forța și tainica autoritate a prejudecății. Întocmai ca într-un proces al opiniei, cu argumente pentru și contra, cu răsturnări neașteptate de raporturi, cele mai multe din scrierile dedicate „problemei de Hooch" în cadrul creației vermeeriene au stăruit în stabilirea priorităților.

În 1972, M. L. Wurfbain socoate că, dimpotrivă, de Hooch trebiue să fi fost modelul lui Vermeer și că „tablourile de exterior ale lui Vermeer sînt influențate de de Hooch".

O mediere cel puțin amuzantă operează Robert Genaille. În *Dicționarul* său, stă scris că de Hooch a fost „rivalul lui Vermeer", pentru ca în fișa dedicată lui Fabritius să noteze că, venit la Delft în 1647, acesta și-a găsit „sub influența lui de Witte și de Hooch... un stil personal, lucid și calm".

Astfel stînd lucrurile cineva ar putea spune că stilul „personal, lucid și calm" al lui

Scanned with OKEN Scanner

Fabritius trebuie să se fi închegat... sub influența lui Vermeer. Dacă în creația a doi artiști descoperim asemănări, nu-i absolut obligatoriu ca asemănările să semnifice o subordonare spirituală. Trebuie să ne fie tot timpul clar că gîndirea pictorului și, evident, a publicului, din veacul nostru se deosebește în multe privințe de aceea a lumii artelor din secolele vechi. Dacă vom pune față în față cîteva dintre lucrările din tinerețe ale lui Vermeer — *Ulicioara, Soldatul și fata care rîde* și *Femeie cîntărind aur* — cu tablouri ale lui de Hooch pictate în anul 1658 și ulterior, mergînd pînă în anul 1665 — *Doi soldați jucînd cărți și o fată care umple o pipă cu tutun,* (Elveția, Colecție particulară), *Curtea unei case din Delft,* (Londra, National Gallery) și *Femeie cîntărind monede de aur* (Berlin-Dahlem, Staatliche Museen) — am avea motive să ne întrebăm, așa cum au avut și alții (scoțînd din context picturile celor doi și comparîndu-le) cine pe cine a înrîurit.

Scoase din context, multe lucruri ne vorbesc altă limbă decît aceea pe care o vorbesc de obicei și se încarcă de semnificații pe care nu au intenționat să le aibă ; dacă nu cumva le pierd pe cele proprii și esențiale.

Tablourile pe care le-am citat trebuie privite, cînd le comparăm, nu numai în contextul preocupărilor specifice ale celor doi autori și a întregii lor opere, ci și în cadrul mai larg al tratării temelor respective. Fiindcă e obligatoriu să observăm că titlurile picturilor lui de Hooch și ale lui Vermeer, în majoritate, reprezintă teme frecvente în arta olandeză, iar unele în arta secolului al XVII-lea european.

În studiul la care ne-am mai referit, cu fiecare tablou de Vermeer pe care îl analizează, John Walsh jr. ilustrează pe larg și frecvența temei respective. Astfel, el reproduce, alături de *Femeie cîntărind aur* două tablouri de la Luvru : unul din 1514, a lui Quinten Massys

Scanned with OKEN Scanner

Bancherul și soția sa, altul semnat de Gerard Dou *Bătrîn cîntărind aur (1662).* O repede ochire prin muzeul imaginar al temei ne va dovedi că nu trebuia să apară Vermeer și nici de Hooch pentru ca artiștii să închipuie alegorii ale vanității ori ale cumpătării, ale avariției și ale deșertăciunii existenței, în scene cu bărbați și femei cîntărind aur, perle sau bijuterii.

Punînd alături tablouri de Vermeer și de Pieter de Hooch înțelegem că, de fapt, sîntem invitați a ne opri la lucruri puțin relevante și că exact faptul relevant — stilul — se sustrage operațiunii.

Cînd ne grăbim să spunem că o „curticică" de Pieter de Hooch este totuși *altceva* decît *Ulicioara* lui Vermeer și *în chip radical altceva* decît „ulicioarele" lui Jacobus Vrel, ne referim la ceea ce contează în aprecierea meritelor și a specificității unei picturi : la viziune și la stil.

La Ermitaj se găsește o lucrare a unui anume Karel van Slabbaert. E un autor care nu a fost pomenit niciodată în studiile despre Vermeer ori de Hooch și care, îndeobște, e rar amintit chiar și în cărțile mai amănunțite despre pictura olandeză. Acest van Slabbaert s-a născut la 1619 și a murit la Middelburg în 1654, pe vremea cînd Vermeer abia intrase în ghildă. Panoul, avînd dimensiunile de 58 x 43 cm, înfățișează portretul unei femei tinere în picioare. În spatele ei se găsește o masă, în stînga un scaun, iar pe perete un tablou, care atrage atenția, prin subiect, asupra cucerniciei fetei. Inventarul jumătății din stînga a imaginii e unul vermeerian, pe cînd al părții din dreapta e aproape identic cu al multora din lucrările tîrzii ale lui de Hooch. Vedem chiar și un clavecin, pe al cărui capac, întocmai ca pe capacul instrumentului ce apare în *Lecția de muzică* a lui Vermeer de la Buckingham Palace, Londra stă scris : *Musica Laetitiae Comes Medicina Dolorum (Muzica — tova-*

Scanned with OKEN Scanner

răşă în bucurie, leac pentru durere). Lumina alb gălbuie a miezului de zi e accentuată de prezenţa întunecată în prim plan a unei perdele de stofă groasă. Nu e greu să ne imaginăm cum ar fi pictat toate acestea Vermeer, şi, insistînd în exerciţiu, rechemăm în memorie lucrări precum *Femeie cîntărind aur, Colierul de perle, Femeie scriind o scrisoare.*

Simţim însă curînd precaritatea rezultatului. Tabloul nu favorizează deloc lucrul imaginaţiei. Cu excepţia inventarului — care ne-ar da întrucîtva dreptul să vorbim despre asemănarea tematică — nimic nu e vermeerian aici. E pur şi simplu o pictură cu unele calităţi de Karel van Slabbaert.

Comparaţia în temeiul temei nu duce decît rareori la o concluzie utilă cunoaşterii profunde a metodei.

Dar dacă privim un alt tablou, care tematic nu are nimic de a face cu opera lui Vermeer, un interior de catedrală din Delft pictat pe la 1650 de Houckgeest reacţionăm imediat : felul în care e înţeleasă şi tratată lumina naturală ne este de acum familiar.

Pieter Sutton vine să reafirme, în monografia sa despre de Hooch, idei avansate, după anul 1950, destul de prudent de unii autori : „Houckgeest este evident iniţiatorul noilor experimente din jurul anilor 1650 şi el a fost urmat aproape imediat de Emanuel de Witte". Punctul de vedere al lui Cristopher Wright e şi mai marcant : „...De aceea s-a acceptat că de Hooch a fost inventatorul acestui tip de pictură (apropo de *Interiorul unei curţi din Delft* n.n.) şi că Vermeer a dus-o la perfecţiune. Este probabil un mod de a simplifica la extrem chestiunea, fiindcă soluţia trebuie căutată mai înaintea lor, într-o sursă comună. De exemplu în pictura lui de Witte, care a lucrat la Delft la 1640 şi ale cărui interioare puteau foarte bine să aibă o anume influenţă asupra amîndorura, de Hooch şi Vermeer". Ideea că de Hooch îşi trage substanţa din ope-

Scanned with OKEN Scanner

ra lui Vermeer, spune Wright, e, într-un anume fel, confortabilă, dar greșită.

Cum tot greșită e și ideea că de Hooch ar fi rămas indiferent la lucrul lui Vermeer: „E limpede, Vermeer și de Hooch au avut legături strînse după 1650. Cîteva din trăsăturile caracteristice ale creației lor reflectă surse comune și ar fi să sărăcim cazul de Hooch dacă am susține că pictura sa nu a fost deloc afectată de arta lui Vermeer".

Luînd act de varietatea opiniilor emise în chestiunea tangențelor dintre opera celor doi pictori, descoperim că a fost ignorată eventualitatea cea mai rațională: Vermeer și de Hooch au știut să profite de o seamă de idei ce pluteau, cum s-ar zice, în aer. În știință, nu sînt rare cazurile cînd doi sau mai mulți savanți descoperă concomitent o lege sau un efect. Necesitatea este aceea care asigură concomitența preocupărilor — capabilă să dea și o coincidență de soluții. Cînd doi artiști realizează avantajele soluționării „științifice" a unei probleme (iar folosirea camerei obscure a fost la Delft o astfel de ocazie), e destul de probabil ca lucrările lor să vădească o seamă de corespondențe spirituale și în mijloace, corespondențe cărora nici artiștii și nici contemporanii lor nu par să le fi acordat însemnătatea ce li s-a arătat secole mai apoi.

Întîmplări după ce Vermeer s-a stins din viață

Istoria unui anume Johannes Vermeer din Utrecht prezintă cîteva similitudini mișcătoare cu cea a artistului din Delft, iar Thoré-Bürger, care o relatează, pare a avea intuiția lor.

Născut la Schoonhoven, în 1640, acest Johannes intră, prin căsătoria cu o fată din Utrecht, într-o familie foarte bogată. Călătorește la Roma, se instruiește și învață meșteșugul picturii, iar datorită averii, pictează

Scanned with OKEN Scanner

puțin și de plăcere. Un artist rentier. A fost unul din cei mai tineri decani ai ghildei Sf. Luca din Utrecht și toate păreau să-i meargă din plin, dacă n-ar fi intervenit războiul din 1672, care l-a sărăcit.

Deși a mai trăit pînă în 1692, economisește nu s-a mai pus niciodată pe picioare. Nu a fost singurul pictor ruinat de invazia franceză.

Artiștii au fost cei dintîi afectați de conflict.

O cerere de ajutor a Catharinei — văduva lui Vermeer — către Înaltul Consiliu din Delft, redactată la 30 aprilie 1676, la numai cîteva luni, prin urmare, de la moartea pictorului are accente dramatice : „...ea Petiționara împovărată fiind cu unsprezece copii în viață, avînd în vedere că sus-numitul soț al ei în timpul acestui război cu regele Franței în ultimii cîțiva ani n-a putut cîștiga decît foarte puțin sau aproape nimic, și tot așa și Arta pe care o cumpărase și cu care făcea negoț, a fost nevoit s-o dea din mîini cu foarte mare pagubă pentru a-și hrăni sus-num. copii ai săi fiind astfel înglodată în așa hal în datorii, încît ea Petiționara nu este în măsură să satisfacă toți creditorii (care nu vor să țină seama de susnumitul ei mare pierdere de avere irosită din pricina sus-numitului război...)“

Unii comentatori s-au îndoit de sinceritatea Catharinei și au socotit că a îngroșat adevărul spre a obține „scrisurile de cesiune“ solicitate, adică un ajutor. Ca, de fapt, reală e numai însemnarea din registrul bisericii Oude Kerk, în care e vorba de 8 copii minori.

Vermeer trebuie să fi pierit pe neașteptate. Nu a lăsat nici un testament, nu și-a plătit nici măcar datoriile curente. În contul sumei de 617 fl. și 6 stuiverși, în seama căreia familia primise pîine de la brutarul van Buyten, văduva pictorului îi dă acestuia spre a le scoate la vînzare, două tablouri. Se cunoaște în ce condiții. Dacă Vermeer își va fi vîndut cîndva tablourile cu sute de florini —

Scanned with OKEN Scanner

unele chiar brutarului — e clar că după 1672 pînzele sale nu mai puteau să aibă același preț.

Nimic nu mai avea același preț, cu excepția alimentelor, al căror preț desigur crescuse și el.

După moartea artistului, înregistrăm o sumedenie de documente privitoare la reechilibrarea economică a familiei. Puține însă ne luminează în chestiunile biografice și încă și mai puține în cele ale creației. Ceea ce fusese revelator din relațiile lui Vermeer cu lumea, pe vremea cînd trăia, nu mai era valabil după moarte. Familia pictorului nu mai prezenta, pentru oamenii cu care Vermeer cultivase legături de afaceri și poate afective, același interes. Olandezul lăsa într-adevăr hîrtii pentru orice mișcare bănească, dar asta nu trebuie să ne îndemne la păreri pripite despre durata sentimentelor lui. Cel neglijent cu treburile curente ale casei nu-i neapărat, și prin compensație, unul bine înzestrat sufletește. Din hîrtii aflăm de regulă doar ce ne lasă ele să aflăm.

Din cîteva, însă, luăm informații asupra mediului în care a trăit artistul. O descriere a bunurilor ce i-au aparținut lui Vermeer, întocmită la trei luni după deces, cuprinde tablouri — din care cîteva de Fabritius și Hoogstraten — mobilier, armură, coif, o manta turcească și diferite mărunțișuri.

Multe din obiectele amintite erau, bineînțeles, recuzită de atelier artistic. Cît despre picturi, descrierea unora, deși foarte sumară, ne indică, așa cum bănuim, că le-am întîlnit pe pereții camerelor înfățișate în opera lui Vermeer.

O mențiune însă prezintă un interes mai apăsat și e ciudat că nu a fost comentată în consecință : *în camera din față* a locuinței de pe Oude Langedijk — despre care știm că îi aparținea soacrei și că se putea compara, ca dimensiuni și calitate, cu casa „Mechelen — se păstrau : un baston cu cap de fildeș — două șevalete — trei palete — șase panouri — zece pînze de pictură — trei teancuri de tot felul

Scanned with OKEN Scanner

de gravuri — un pupitru și diverse. În casă se mai găseau o masă de piatră pentru frecat culori cu piatra ei și 35 de cărți.

Dacă toate aceste lucrări le găsim *în camera din față* — care în casele olandeze era și cea mai mare și mai bine luminată, e clar că aici obișnuia să lucreze Vermeer. Era, de fapt, un atelier cum artiștii nu-și prea îngăduiau să aibe. Camera din față avea în casa olandezului un rost bine stabilit de tradiție și dacă pictorul își instalase șevaletele în ea, însemna că se bucura de o autoritate reală. Ca pictor și ca șef al familiei. E posibil, de asemenea, să fi fost foarte iubit de ai lui și să fi avut, din iubire, un trai privilegiat. Inventarul reține și 6 panouri de lemn. Este iarăși o precizare interesantă. Cele două portrete de la Washington — *Fata cu flautul* și *Fata cu pălărie roșie* au produs unele discuții privind paternitatea, tocmai pentru că, spre deosebire de toate celelalte tablouri de Vermeer, sînt pictate pe lemn. Artistul, după cum reiese din document, avea în atelier panouri, semn că lucra, din cînd în cînd și pe alte suporturi decît pînza, că intenționa să le folosească.

O seamă de acte se referă la picturi din fondul de lucrări pe care-l comercializa pictorul.

Astfel, tot în 1676, cînd creditorii și persoanele care avuseseră relații profesionale cu Vermeer se grăbeau să-și recupereze investițiile, un pictor, negustor totodată de tablouri — Jan Coelenbier — pornește o veritabilă suită de intermedieri (din care, se înțelege, nu avea decît de cîștigat) cu un lot de 26 de opere. Văduva lui Vermeer datora 500 de florini unei respectabile domnișoare în vîrstă din Delft și tablourile — provenind din Casa Vermeerilor — erau puse în vînzare, spre a se obține suma trebuincioasă stingerii datoriei.

Nimeni nu poate să spună despre ce fel de tablouri era vorba. S-a presupus — din cauza prețului derizoriu — că nu purtau semnătura

Scanned with OKEN Scanner

lui Vermeer. Presupunerea pare motivată, dar siguri nu putem fi în nici un chip. Cert este că, zece ani mai apoi, povestea nu se încheiase. Ori Jan Coelenbier trăgea nădejde la un cîștig mare și se străduia ca afacerea să dureze *sine die*, ori lucrările în chestiune erau efectiv greu de vîndut.

În multe documente continuă să apară Maria Tin. Ea își revocă testamentele întocmite înainte de moartea ginerelui și redactează altele, toate în favoarea nepoților. Se mai ocupă de reglementarea situației bunurilor și a pămîntului rămas la moartea lui Willem cel rău, își administrează cu cîștig casele și moșiile și, în general vorbind, ține casa.

Maria Tin e înmormîntată la 27 ianuarie 1680, iar Catharina șapte ani mai apoi, la 2 ianuarie 1688.

Sicriul văduvei lui „Johan Vermeer de pe Verwesdijk“ (mențiune ce spune că familia continua să se mute dintr-o locuință în alta, conform cu nevoile și, mai ales, cu punga) e dus de 12 purtători și e pus în pămînt în Nieuwe Kerk.

Cu 12 purtători nu se duceau la locul de veci decît sicriile oamenilor avuți, iar faptul că a fost înmormîntată în biserică este, la rîndu-i lămuritor : Catharina a ținut la rang. La moartea soției lui Vermeer, cinci copii mai erau minori.

Numele cîtorva se cunosc : Maria, Jan, Aleydis, Geertruy, Catharina, Lysbeth, Beatrix, Ignatius. Niciunul din numeroșii urmași ai lui Vermeer nu a devenit pictor.

Scanned with OKEN Scanner

„L'Opera completa di Vermeer"

Una din cele mai semnificative acțiuni editoriale ale ultimelor decenii o constituie, în domeniul istoriei artei, seria realizată de editura italiană Rizzoli în colaborare cu cîteva prestigioase edituri europene și americane intitulată „Toată opera pictată a lui..." *L'opera completa di... — The Complete Paintings of...* O întreprindere cărturărească de succes, întrucît se adresează unui public larg și la un preț per volum — consecință a tirajelor mari — accesibil, în condițiile unui optim de rigoare științifică.

În secțiunea cheie a acestor albume de studiu (catalogul operei) se dovedește că — din pricini, unele deslușite, altele obscure — opera toată nici nu poate fi cunoscută : o seamă de tablouri au dispărut, parte sînt contestate de istorici, un număr de lucrări sînt atît de deteriorate, încît nu mai sîntem în stare să apreciem dacă e vorba de originale pentru totdeauna pierdute sau de replici ori cópii compromise, de asemenea, de trecerea timpului. Și așa mai departe.

Un merit deosebit al „cataloagelor complete" oricît de vulnerabile ne-ar părea ele, rămîne acela că arată, adesea foarte explicit, natura și dimensiunile efortului pus la stabilirea operei.

Astfel stînd lucrurile, pare inoportun să purcedem la o analiză a creației, cîtă vreme nu

Scanned with OKEN Scanner

știm *sigur* că tablourile în discuție sînt de mîna lui Vermeer.

În același timp, nu avem cum să fim siguri că anumite pînze sînt sau nu de Vermeer, dacă nu încercăm o analiză a întregii creații !

Eroarea e ceva ce privește aici miezul lucrurilor. Iar conștiința iminenței greșelii face, între altele, farmecul muncii la catalog.

Încă o ciudățenie : oricît de precise, de elocvente și de complexe sînt examenele de laborator ale tabloului, paternitatea lui rămîne o chestiune de consens a opiniei. Adică a impresiei.

Cu alt suport teoretic decît al publicului larg, oamenii competenți să stabilească dacă un tablou îi aparține sau nu unui pictor emit, pînă la urmă, impresii. Probele tehnice au rolul de a fundamenta științific niște păreri, de a stabili o măsură în ceva ce nu prea îngăduie a fi măsurat.

Vom întîlni, de aceea, în aceste cataloage o mulțime de expresii derutante : cutare istoric „nu crede" în autenticitatea semnăturii, cutare „e de părere că" tabloul e un fals. Un savant „nu se raliază la opinia generală". „Tradiția vrea" ca nu știu ce gravură să-l înfățișeze pe Vermeer tînăr ; un cercetător „are mari rezerve" în ce privește datarea unui Vermeer, un altul socotește că, „în ciuda unor soluții atipice, opera se încadrează în concepția generală a pictorului"... De aceea, nu sînt tocmai o gratuitate concluziile de tipul : tot ce se știe cu precizie despre Vermeer e că nimic nu se știe cu precizie. Analiza operei „complete" conține secvențe ce pot fi caracterizate ca veritabile cercuri vicioase.

În 1866, Thoré-Bürger socotea că opera lui Vermeer, cîtă ni s-a păstrat, cuprinde mai bine de 70 de tablouri.

Rămîne un mister cum a izbutit francezul să depisteze, în condițiile atît de precare în care circulau informațiile pe atunci, un număr absolut impresionat de autentici Vermeeri și

Scanned with OKEN Scanner

cum aceeași intuiție, ce l-a făcut să vadă în acest artist pe unul din cei mai străluciți profesioniști ai șevaletului, din cîți a avut pictura, l-a trimis greșit și la Jacobus Vrel, un artist perfect încadrabil astăzi în genul „naiv". Nimic nu seamănă mai puțin cu un tablou de Vermeer decît un tablou de Vrel.

În 1975, pe un catalog restrîns la numai 31 de lucrări *certe* — catalog întocmit, la rîndu-i, în baza listelor „cele mai întemeiate și mai conștiincioase" de „Vermeeri autentici" alcătuite de A.B. de Vries și Vitale Bloch — Albert Blankert conchide : „Împrejurarea fericită că opera lui ni s-a păstrat aproape în întregime ne oferă posibilitatea de a-i schița stilul, fără să ne temem de eventualitatea unor lacune prea mari în materialul nostru documentar".

Cele două cifre — 70 și 31 — reprezintă un maximum de generozitate și un maximum de strictețe în alcătuirea catalogului operei. Între 1866 și 1975, istoricii au procedat la revizuirea listelor de Vermeeri „autentici" după cum urmează : Henri Havard — 56 lucrări (în anul 1880, cînd apărea monografia sa) ; Hofstede de Groot — 34 (1907) ; Gustave Vanzype — 38 (1908) ; Eduard Plietszch — 42 (1939) ; Ludwig Goldscheider — 35 (1958) ; P.T.A. Swillens — 31 (1950) ; Lawrence Gowing — 36 (1952).

În momentul de față, putem spune că de la Vermeer ne-a rămas un număr de 31—34—35 sau 36 de tablouri, cu observația că e necesar să explicăm dacă numărul rezultă dintr-o cercetare personală a subiectului sau e o dovadă că ne-am însușit argumentele unuia sau ale altuia din autorii citați mai sus.

Astfel pusă problema, este evident că un catalog la zi al creației vermeeriene nu are cum să fie decît incomplet.

Chestiunea care trebuie considerată în studiul unui catalog de operă nu e dacă el e complet sau incomplet, ci dacă criteriile redactării lui sînt sau nu convingătoare. Cu alte cuvinte,

Scanned with OKEN Scanner

dacă „impresiile" autorului au o certificare științifică.

M. Waagen, citat de Thoré-Bürger pentru a arăta ce confuzii se petreceau mai înainte de a se dovedi superioritatea artistului din Delft asupra mulțimii de Vermeeri-pictori din veacul al XVII-lea, socotea — înainte de 1866 prin urmare — că „neluînd în seamă decît operele absolut autentice, nu există, într-adevăr, pictor mai plin de varietate ca van der Meer, nu numai în ce privește subiectele, ci și în ce privește maniera".

Thoré-Bürger, la rîndu-i, neputînd să vadă un presupus Vermeer dintr-o colecție mai greu accesibilă, notează că o persoană „de toată încrederea", care avusese tabloul în mîini, l-a asigurat de autenticitatea acestuia.

Cum vedem, s-a vorbit despre pînze „absolut autentice" și într-un timp în care se impunea, mai mult ca oricînd, prudență.

Proteic îi pare Vermeer și lui Thoré-Bürger. Proteic și, totuși, unitar. Unitatea, francezul o simțea în numărul impresionant de tablouri (pe care cercetările ulterioare le-au dovedit autografe) descoperite de el. Sentimentul unei contradicții în fond îi era, desigur, insinuat de puzderia de mici tablouri ale lui Jacobus Vrel, ale lui Vermeer van Utrecht și ale altor cîtorva pictori minori cu care, în urma unui entuziasm deloc reprobabil, îi sporise artistului din Delft opera.

E suficient să scoatem din discuție lucrările pictorilor amintiți, pentru a avea dimensiunea exactă a intuiției lui Thoré-Bürger. El ajunsese, pe căile pasiunii frenetice și ale „impresiei", oarecum la aceleași rezultate la care, o sută și mai bine de ani mai tîrziu, Blankert ajungea prin știință și, element decisiv, prin contribuția sedimentată și devenită tradiție și experiență a unei întregi armate de cercetători.

Logica lui Blankert oferă, la mai bine de un secol după Thoré-Bürger, următoarea concluzie, de care e obligatoriu să ținem seama:

Scanned with OKEN Scanner

„Două lucruri atrag atenția. În primul rînd : aproape toate tablourile descrise în consemnările timpurii pot fi indentificate cu lucrări cunoscute și în zilele noastre. În al doilea rînd : cele peste 30 de tablouri considerate astăzi îndeobște ca fiind de mîna lui Vermeer, apar aproape toate și în acele descrieri timpurii. Asta înseamnă, după părerea mea, că tablourile lui Vermeer, cunoscute astăzi, reprezintă foarte probabil întreaga operă a pictorului. Așadar, artistul n-a fost grozav de fecund, ceea ce — după cum vom vedea — corespunde perfect cu modul lui extrem de meticulos de a lucra".

Constatarea că opera e foarte restrînsă este un loc comun în orice analiză a picturii lui Vermeer. Ca orice loc comun, devine suficientă sieși.

Opera ne apare ca foarte restrînsă în comparație chiar și cu opera unor artiști faimoși pentru încetineala lucrului lor. Cu opera lui Leonardo da Vinci, de pildă. De la Leonardo ne-au rămas mai puține tablouri decît de la Vermeer. Totuși, Leonardo face impresia unui pictor prolific. O cauză ar fi abundența operei desenate. Cauza principală însă privește metoda.

Restrîns e un cuvînt care mai mult ascunde un înțeles decît îl luminează.

O operă de treizeci și ceva de tablouri pare, oricum, mai lesne de abordat într-o analiză decît una de cîteva sute de lucrări. E numai o impresie. Un fond de operă bogat oferă infinit mai multe posibilități de a se ordona, de a i se desemna liniile de forță, cauzele interioare. În cazul unei opere întinse, nici o problemă nu pare insolvabilă. Creația lui Vermeer pune numai probleme acute și sub semnul insolvabilului. Cel care purcede la studiul creației vermeeriene se confruntă, de aceea, cu două mari și febrile dorințe : de a reconsidera atribuirile și de a propune o nouă cronologie a operei. E vorba de două nevoi in-

Scanned with OKEN Scanner

telectuale atît de insistente, încît silința de a le răspunde te ajută doar să devii autorul unor erori mai grozave decît toate pe care crezi că le-ai descoperit în lucrările altor autori.

Realizezi totodată că dorințele astfel constituite reprezintă motivele esențiale ale oricărui studiu de operă de tip vermeerian, adică deschis unor interpretări extrem de variate și adesea contradictorii.

Eroarea vine și din aceea că oricît ai aprofunda informațiile, nu reușești niciodată să le stăpînești pe toate. Faptele noi, care te îndeamnă să revizuiești totul și să propui idei ce par a soluționa „cazul Vermeer" sînt, la rîndu-le, profund dilematice. Practic, ajungi să răspunzi la întrebare cu întrebare.

Oricîtă luciditate critică am consuma la însușirea bibilografiei nu luăm din ea, în timpul lecturilor „febrile", decît ceea ce ne slujește. Nu și ce ne strică dispoziția de a soluționa. E ca și cum ți-ai propune să străbați o încăpere plină de obiecte și nu ai remarca decît obictele care-ți plac. Iar cînd ești întrebat ce conținea camera, descoperi că din odaia aceea îngrămădită cu lucruri n-ai reținut aproape nimic.

Orice mare eroare vine să dubleze prudența cercetătorilor. „Generația noastră — meditează A. B. de Vries — care a cunoscut falsurile lui Van Meegeren, este ea oare înclinată, printr-o reacție destul de naturală, la o atitudine hipercritică, în ce-l privește pe Vermeer ? S-a format, totuși, progresiv un consens de opinie și astăzi în jur de 36 de opere se consideră a fi incontestabil ale sale".

„În jur de 31", „în jur de 34", „în jur de 36 de lucrări" — iată și un mod original al numărătorii. Totul e supoziție, nimic nu e sută la sută cert. „Subiectul Vermeer", mai accentuat decît alte „subiecte" ale picturii vechi, ne îndeamnă să credem în puterile minții noastre. Dubiul asupra unor momente biogra-

Scanned with OKEN Scanner

fice și asupra paternității unor lucrări se transferă subtil și asupra celor incontestabile ; ne vine greu să acceptăm că unele informații sînt sigure. Dubiul, ca modalitate de cunoaștere, prezintă dezavantajul că lucrările ce nu conțin nimic dilematic par să nu mai pretindă, în procesul interpretării lor, efort științific. *Mijlocitoarea* e cel mai sigur reper din cronologia operei și cel mai elocvent exemplu de metodă vermeeriană în prima parte a anilor de creație. E singurul tablou datat ! P.T.A. Swillens nu crede că pînza îi aparține lui Vermeer, tocmai fiindcă e datată. Iar dacă nu e o lucrare din tinerețe, cum ne arată data înscrisă lîngă semnătură, nu-i nici de maturitate, întucît distonează ca factură, dimensiuni și tematică în contextul creației tîrzii. „Cea mai independentă" lucrare a artistului, conform opiniei lui Blankert, ne contrariază prin faptul că e atît de independentă.

Trebuie să credem în ceea ce înregistrează simțurile noastre și în ceea ce născocește mintea noastră, ca să putem înainta în cunoaștere.

An înaintea ochilor un desfășurător al operei lui Vermeer, cu cronologia propusă de Blankert (construită, la rîndu-i, pe propunerile lui De Vries și Vitale Bloch): O bandă de hîrtie, prin urmare, de aproape trei metri lățime și jumătate de metru înălțime pe care am înșiruit, în linie dreaptă, reduse la scara 1/100 reproducerile alb negru ale lucrărilor.

Desfășurătorul meu este, dacă se poate spune așa, un mod de a considera *direct* întregul creației. Cel mai *indirect* dintre modurile directe, în fond, fiindcă o reproducere nu spune mare lucru. Singurele tablouri datate sînt *Mijlocitoarea* (anul e scris de mîna lui Vermeer) și *Astronomul* și *Geograful* (datate, după toate probabilitățile de o mînă străină, dar în cunoștință de cauză).

Tablourile cu înălțime mai mare de un metru sînt, în ordine descrescătoare, următoa-

Scanned with OKEN Scanner

rele : *Cristos în casa Martei și Mariei* (160 cm), *Mijlocitoarea* (143 cm), *Meșteșugul picturii* (130 cm) și *Alegoria credinței* (113 cm). Alte tablouri „mai mari" au, de fapt, sub un metru înălțime : *Odihna Dianei* (98,5 cm), *Vederea din Delft* (98 cm), *Stăpîna și slujnica* (92 cm), *Fata adormită* (86,5 cm), *Fată citind o scrisoare* (83 cm).

Celelalte tablouri ale lui Vermeer au sub 80 cm înălțime, și dacă, în grupaj, unele par mai răsărite e pentru că vreo cîteva sînt mici de tot : *Dantelăreasa, Fata cu pălărie roșie* și *Fata cu flatutul* au sub 25 cm înălțime.

S-a spus greșit că Vermeer ar fi lucrat tablouri de dimensiuni mai mari numai în tinerețe. Din cînd în cînd, la cîțiva ani odată, el concepea și pînze comparativ mai mari decît cele la care lucra în chip curent. Dar a vorbi de *mărimea lucrării,* ca factor marcant într-o creație, în care o singură piesă e de 160 cm înălțime, pare exagerat.

Ce putem însă remarca e că tablourile „mai mari" de după 1656 vin cu noutăți în factură, fapt ce înseamnă că scara tabloului i-a pus și lui Vermeer (ca dealtfel oricărui pictor) probleme noi de tenhica reprezentării, că l-a scos, cum s-ar spune, din tipic, determinîndu-l să-și revizuiască oarecum mijloacele și determinîndu-i pe comentatorii operei să înregistreze schimbările, fără a determina neapărat și cauza.

Exegeții creației vermeeriene au grupat unele lucrări în funcție de o seamă de criterii impuse chiar de operele în discuție. La înscrierea cîtorva *(Femeia în albastru, Colierul de perle* și *Femeia care cîntărește aur)* pe lîngă chestiunea stilistică au operat — în chip ciudat — și „dimensiunile întrucîtva asemănătoare" ale tablourilor.

Dacă privim desfășurătorul dimensiunilor, observăm că lucrările citate sînt, totuși, de dimensiuni sensibil diferite. Ele respectă *regula*

Scanned with OKEN Scanner

liniei ce marchează înălțimea și anume de a nu fi niciodată paralelă cu baza.

Aceste considerații pot să pară nu numai pretențioase, dar și improprii. Am vrut, prin ele, să fac sesizabil adevărul că Vermeer nu s-a repetat, nici măcar în ce privește dimensiunea tablourilor. Nici pînzele socotite pandante (*Astronomul* și *Geograful*) nu au riguros aceleași dimensiuni.

Încă o constatare de tot interesul : numai trei tablouri au lățimea mai mare ca înălțimea și doar unul singur (*Vedere din Delft*), e propriu-zis o compoziție necesitînd lățime, adică o anumită panoramare a imaginii (98 x 117,5 cm). Un psiholog ar ști, desigur, să ofere o seamă de observații incitante privind firea persoanei care procedează astfel, întrucît în pictura olandeză de interior compozițiile cu personaje nu țin cu atîta obstinație formatul pe înalt. Ca să realizăm în ce fel putem conchide — considerînd înaltul tablourilor — asupra constanțelor spirituale la Vermeer ar trebui să evocăm creația unor pictori care — ca manieriștii, bunăoară — își exprimau obsesiile puriste în pînze deliberat înalte, cu un veritabil program al formatelor.

Ce idei au guvernat la de Vries, Bloch și Blankert catalogul operei ? Le numesc ei oare ? Își proclamă careva din autorii de cataloage ale creației lui Vermeer principiile ordonatoare ?

Deși autorii de cataloage nu sînt întotdeauna foarte expliciți în prezentarea tezelor ori a criteriilor ce le orientează demonstrația, se poate afirma că la baza alcăturirii tuturor cataloagelor și, în consecință, la temelia tuturor propunerilor de cronologizare a operei au operat o seamă de relații. Gradul de relevanță a acestor relații a fost considerat în chip diferit de autori, dar este de subliniat că în prezentarea etapelor constituirii stilului au contat, de regulă, factorii externi, rareori cei interni. Că între factorii externi și interni

Scanned with OKEN Scanner

există legături, e neîndoielnic, numai că la marii artiști stilul se constituie, în principal, din comandamente intime. O dovadă că factorii externi au avut mai multă pondere o avem în titlurile capitolelor. Nu aflăm la nici un autor capitolul dedicat constanțelor gîndirii artistice vermeeriene ; găsim, în schimb, numeroase titluri ce se referă la legăturile, în plan artistic, ale lui Vermeer cu ceilalți pictori ai „școlii din Delft" (separat la legăturile dintre opera acestuia și opera localnicilor, pe de o parte, și a unor Fabritius, de Hooch, de Witte și chiar Paulus Potter (!) pe de altă parte), cu „caravaggiștii din Utrecht", cu pictura italiană contemporană și cu creația italienizantă contemporană, cu peisagiștii și cu pictorii de interioare marcanți, cu pictorii preocupați de experiențe optice.

În funcție de insistența pe care exegeții o pun în clarificarea unor raporturi, ne imaginăm și criteriile care i-au condus la „datarea" unor tablouri. Un fapt e neîndoielnic : orice tentativă de datare conține o doză considerabilă de improbabil. Totuși, există și autori care, însușindu-și în totalitate tezele unui înaintaș, compun texte unde se prezintă drept știut tocmai ce ar urma să fie dovedit. Michal Walicki, de pildă, sub impresia respectuoasă a lecturii ediției din anul 1948 a cărții lui de Vries, decide : „În anul 1656 Vermeer pictează *Femeia adormită*, în 1657 *Femeia citind o scrisoare* precum și *Soldatul și fata*, în 1658 *Lăptăreasa* ; înainte de anul 1160, *Femeie la fereastră*, *Paharul cu vin*, *Cocheta*, *Lecția de muzică* (din colecția Frick din New York) precum și *Concertul*.

Dacă Michal Walicki ar fi pus față în față ediția folosită de el cu aceea din 1945, ce conținea, în fraze tumultoase elogiul falsurilor lui van Meegeren, probabil că monografia sa n-ar mai fi datat, cu atîta aplomb, lucrări ce pun și vor mai pune grele probleme de încadrare într-un scenariu-catalog.

Scanned with OKEN Scanner

Factorii externi — între care și influențele intervenite în anii de formație — nu prezintă, aproape niciodată, importanța care li se acordă. Esențială e întotdeauna viziunea artistului, iar la Vermeer putem vorbi cu tot temeiul despre o *viziune*.

E posibil ca doi artiști să producă opere tematic foarte asemănătoare, care ca viziune să fie foarte deosebite. Scene cu tineri burghezi petrecînd decent întîlnim frecvent în epocă. Unele seamănă atît de bine între ele încît cel mai comod — dar și mai neadecvat — ar fi să vorbim despre influențe.

Așezarea personajelor în scenă, iluminarea ansamblului, relațiile dintre bărbat și femeie, numărul și forma obictelor înfățișate în tablou nu interesează decît la nivelul factorilor externi. În istoria artei se cunosc nenumărate situații cînd doi artiști pictează același model ori aceeași scenă, iar operele lor se vădesc atît de deosebite ca viziune, încît nici nu mai remarcăm că au lucrat împreună, avînd un model comun.

Analiza rațiunilor interioare ale constituirii stilului lui Vermeer probează că, deși sub imperiul unei viziuni extrem de originale, tablourile sînt, totuși, opere cu o anumită autonomie. O creație unitară, constituindu-se dintr-un număr de lucrări „independente" : într-o operație de reconstituire, ceva mai greu nici nu se poate !

Cauza e una proprie acestei picturi : Vermeer nu producea, ca atîția confrați, cu o motivație mai degrabă artizanală decît artistică, tablouri și serii de tablouri (ca variante ale unui tip de imagine adjudecat de piață). Vermeer rezolva probleme. Natura problemelor puse de ansamblul operei și de fiecare tablou în parte, iată ce-i face unicitatea.

Caracterul oarecum științific al efortului artistic la Vermeer e dovedit de realitatea că fiecare tablou e un ciclu închis. La puțini ar-

Scanned with OKEN Scanner

tiști tablourile pot să constituie obiectul unei monografii. Aproape toate tablourile lui Vermeer pot fi discutate într-o carte de tipul celei scrise de Salvatore Settis despre *Furtuna* lui Giorgione. Sînt „subiecte" complexe, interesînd un mod al creației.

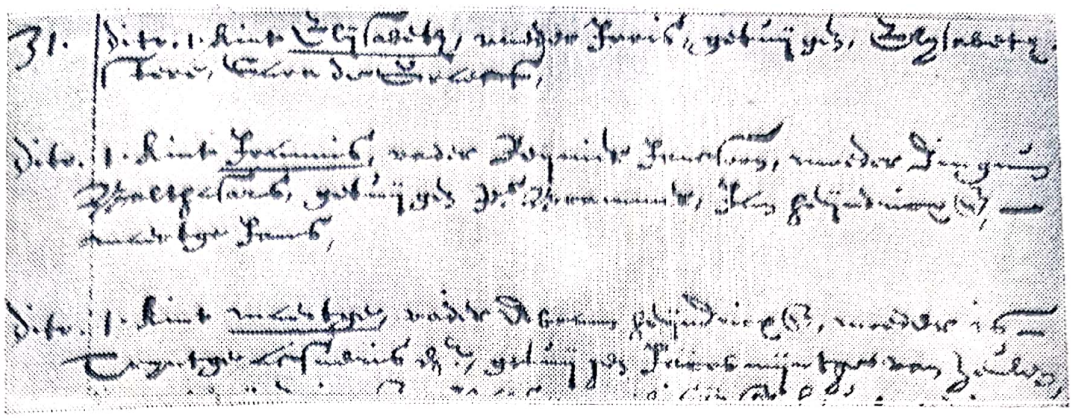
E revelator cred detaliul că în analizele stilistice întreprinse, și care au stat la baza cronologiei operei — lipsesc sau sînt foarte restrînse comentariile la acele inerențe ale facturii, ce „marchează" la mulți artiști tabloul mai bine decît semnătura. Un procedeu tipic vermeerian — precum stropii de lumină de pe obictele rugoase sau cu suprafețe accidentate — nu se manifestă egal, mecanic, ci în funcție de datele proprii ale fiecărui tablou. Vermeer își reconsidera mereu meșteșugul.

Artistul lucra încet. Și nu atît încet, cît mult. Era preocupat să inventeze, cu orice nouă lucrare, dificultăți noi. Natural că, procedînd astfel, era scutit de automatisme. Pictorii deprinși să înceapă și să sfîrșească un tablou în cîteva ședințe — cum erau atîția în vremea sa, cum sînt atîția și azi — devin robii unor ticuri.

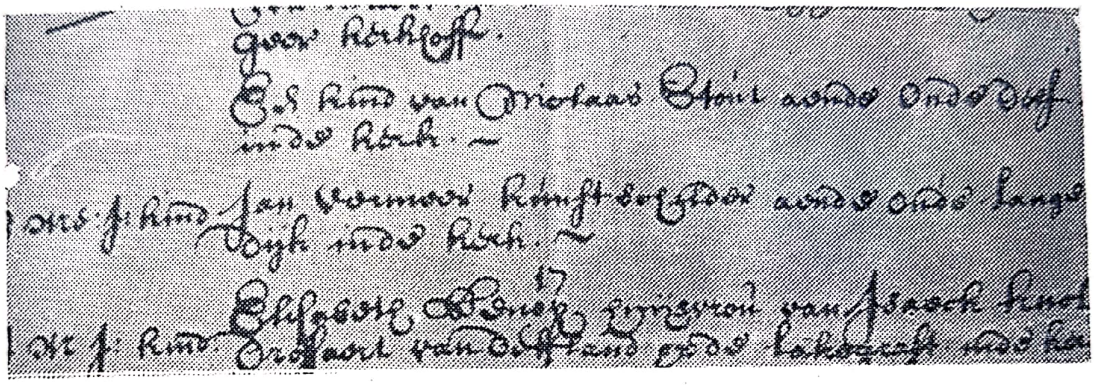
Vermeer nu a produs „vermeeri". Nu trebuie să ne mirăm că nu a avut discipoli și nici imitatori. Imitația nu se putea realiza decît tot pe căile străbătute de artistul din Delft ; or lungimea căii și obstacolele, amănunțite și subtile, așezate de aceste căi îi descurajează pe imitatori. Opera lui Vermeer a plăcut și a fost apreciată întotdeauna ca o culme de meșteșug, numai că pe culmi puțini se încumetă să urce.

Ideea că Vermeer picta încet i-a făcut pe unii exegeți ai operei să orînduiască tablourile pe ani după o aritmetică a faptelor elementară : împărțind timpul creației la numărul de pînze. Operațiunea nu e niciodată enunțată ca atare, dar cînd citim că un tablou trebuie să fi fost conceput „în jurul anului cutare", iar anii se înșiră monoton, într-o cadență previzibilă, e firesc să ne gîndim la ea.

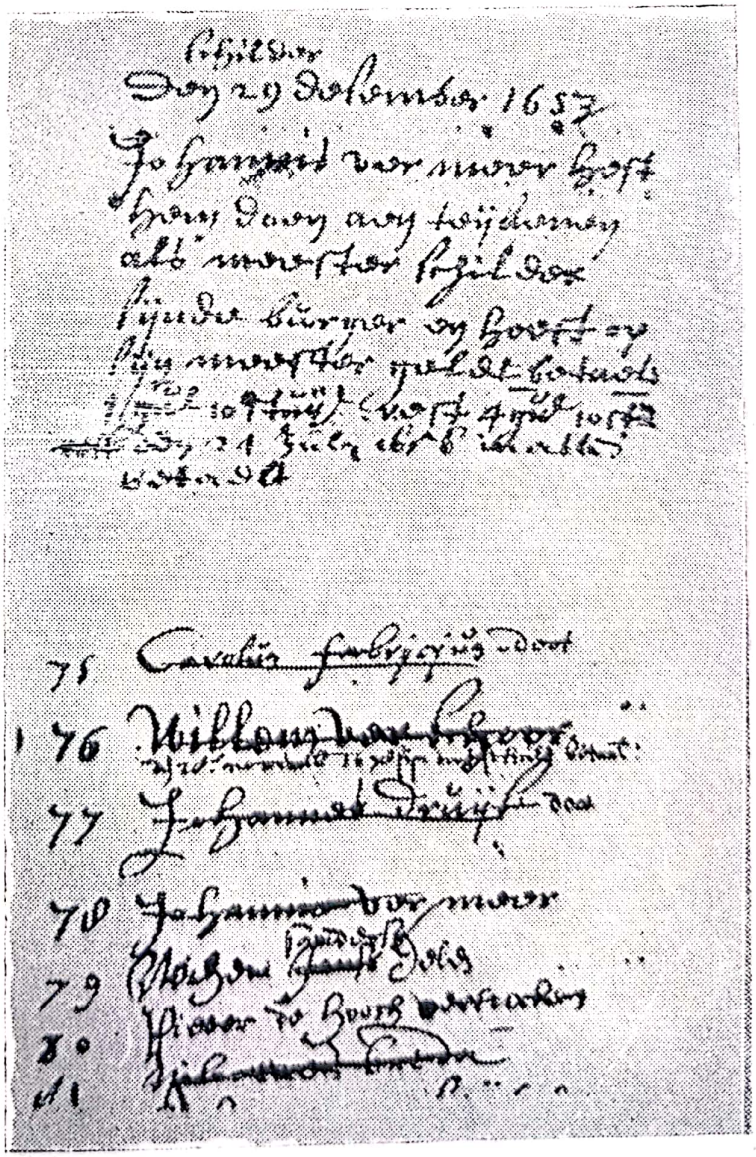
Scanned with OKEN Scanner



1. Extras din cartea de botezuri nr. 12, Nieuwe Kerk, 31 octombrie



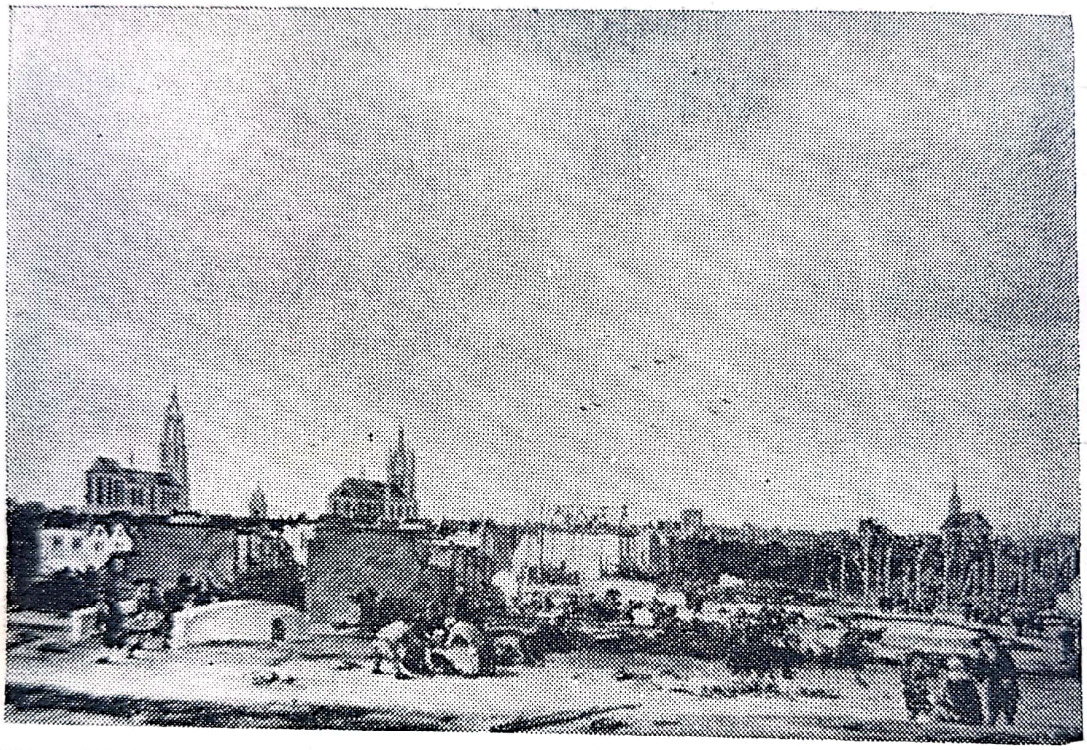
2. Extras din „Registrul persoanelor care au murit...", 15 decembrie 1675. Oude Kerk, Delft

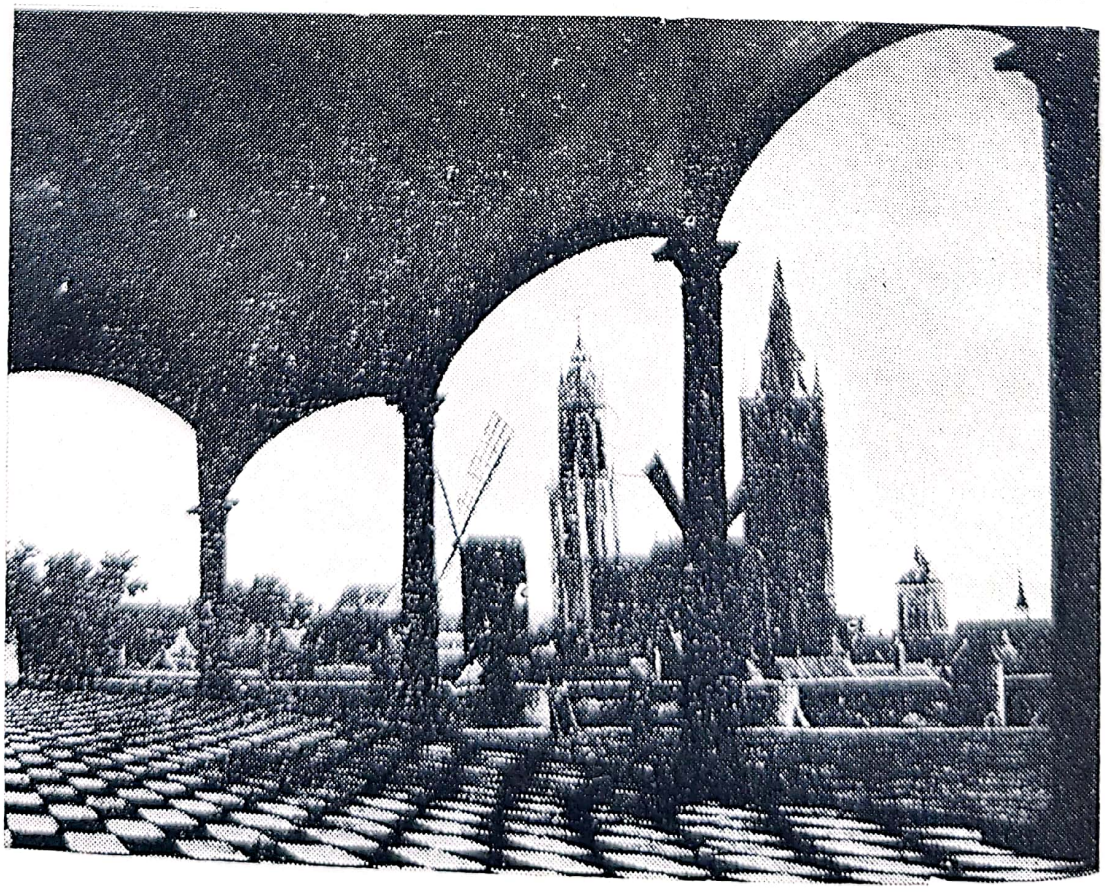


3. Extras din „Registrul noilor membri ai ghildei Sf. Luca din Delft. Indexul meșterilor", Haga, Koninklijk Bibliotheek ; nr. 78 : Vermeer, nr. 75 : Carel Fabritius, nr. 80 : Pieter de Hooch

4. Egbert van der Poel (1621—1664) : *Orașul Delft după explozia pulberăriei*, ulei pe pînză, 36 × 49 cm., semnat și datat 1654, Londra, National Gallery

5. Daniel Vosmaer (activ între 1645—1666) : *Vedere din Delft*, ulei pe pînză, 90,5 × 115,3 cm., Prinsenhof, Delft



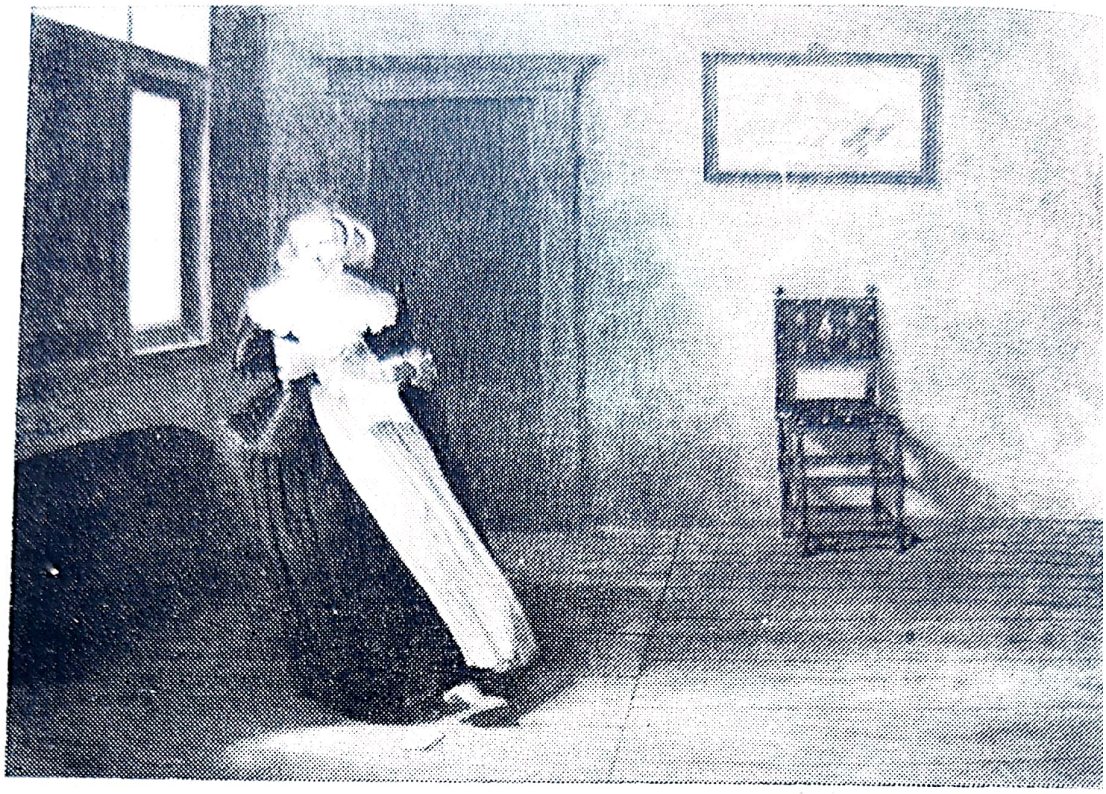


Scanned with OKEN Scanner

6. Johannes Vermeer van Delft: *Mijlocitoarea* (detaliu)

7. Johannes Meyssens (1612—1670): Gravură executată după un presupus *Autoportret* al lui Vermeer. Paris, Biblioteca Națională

Scanned with OKEN Scanner



8. Dirck Hals (1591—1656) : *Doamnă deschizînd o scrisoare*, ulei pe pînză, 45 × 60 cm., Mainz, Gemäldegalerie

9. Dirck van Baburen (1590—1624) : *Mijlocitoarea*, ulei pe pînză, 101 × 107 cm., Boston, Museum of Fine Arts

Scanned with OKEN Scanner

10. Paulus Bor (1600—1669) : *Femeie pozînd în chip de Magdalena,* ulei pe lemn, Liverpool, Walker Art Gallery

Scanned with OKEN Scanner

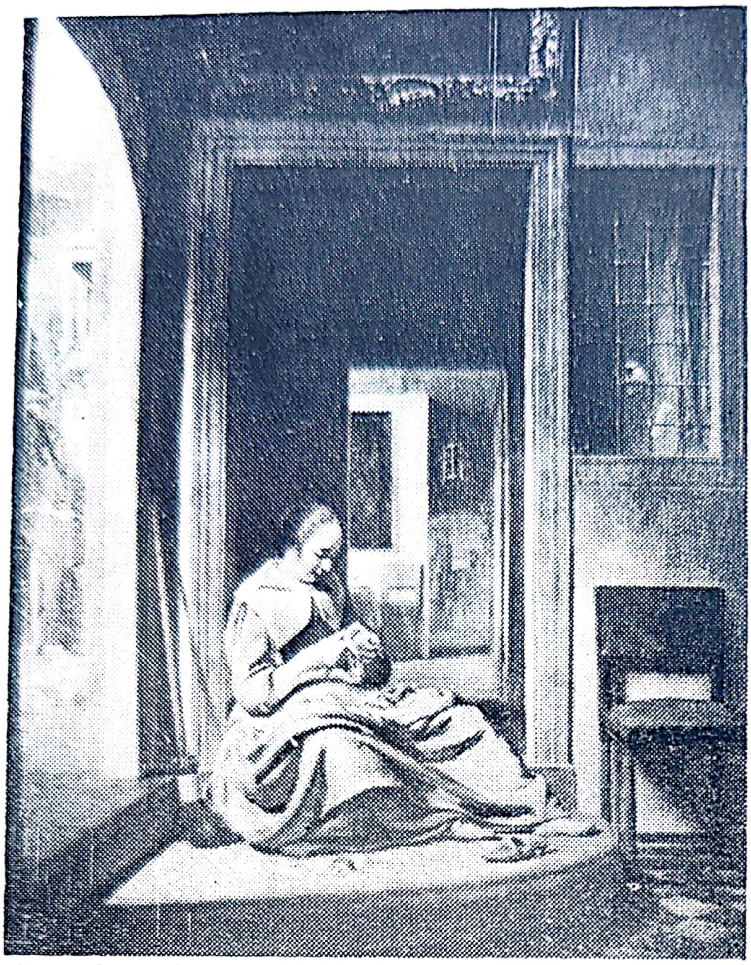
11. Hendrick van der Burch (1614-1678): *Paharul cu vin refuzat*, ulei pe pînză, 116 × 91 cm., Londra, National Gallery

12. Cornelis de Man (1621—1706): *Negustor la pupitrul său*, Rotterdam, Colecție particulară

Scanned with OKEN Scanner

13. Quiringh Gerritsz. Brekelenkam (1620—1668) : *Atelierul croitorului*, ulei pe pînză, 66 × 53 cm., Amsterdam, Rijksmuseum

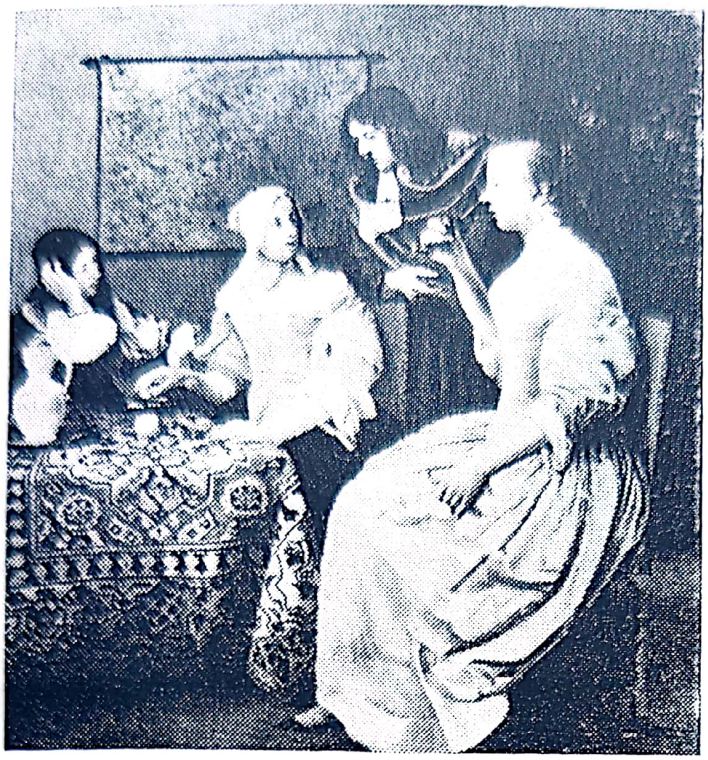
Scanned with OKEN Scanner



14. Cornelis Bisschop (1630—1674); *Femeie curățind un măr*, ulei pe lemn, 72 × 56 cm., Amsterdam, Rijksmuseum

15. Gabriel Metsu (1629—1667) : *Bărbat scriind o scrisoare*, ulei pe pînză, 53 × 41 cm., Colecție particulară (fost în colecția Beit)

Scanned with OKEN Scanner

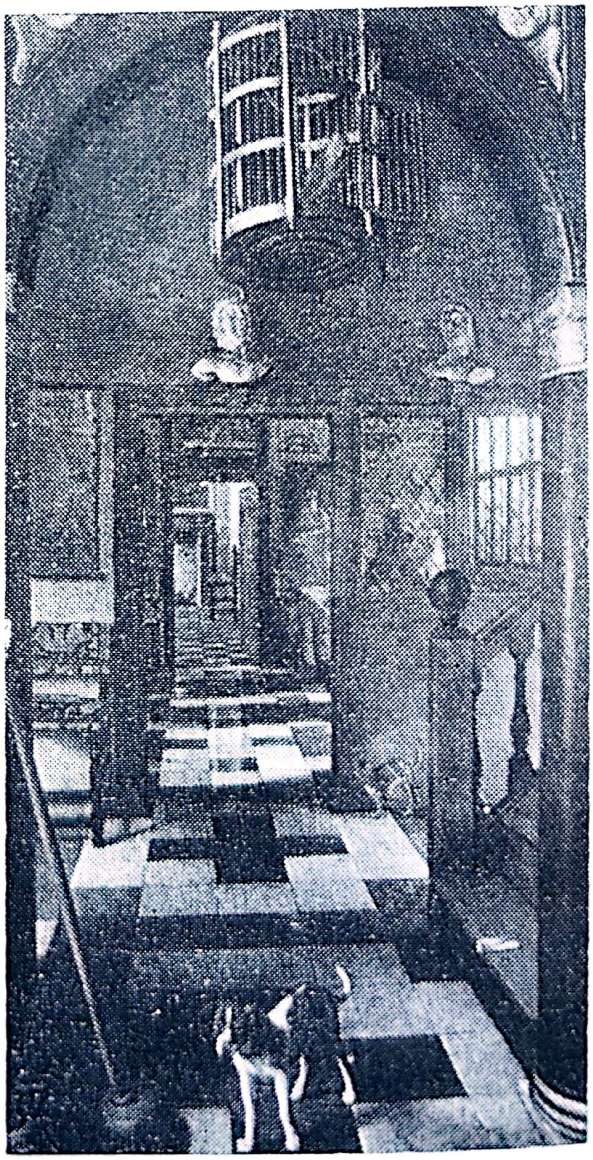


16. Jacob Ochtervelt (1634—1682) : *Comesenii,* ulei pe pînză, 46 × 46 cm., Raleigh (North Carolina), Museum of Art

17. Frans Jansz van Mieris cel Bătrîn (1635-1681) : *Duetul,* ulei pe pînză, 32 × 25 cm., Schwerin, Staatliches Museum

Scanned with OKEN Scanner

18. Școala din Delft (atribuit și lui Hendrick van der Burch): *Terasa*, ulei pe pînză, 113 × 94 cm., Art Institute of Chicago



19. Samuel Dircsz. van Hoogstraten (1627—1678): *Perspectiva unui coridor*, ulei pe pînză, 260 × 136 cm., Durham Park (Gloucestershire), National Trust, Anglia

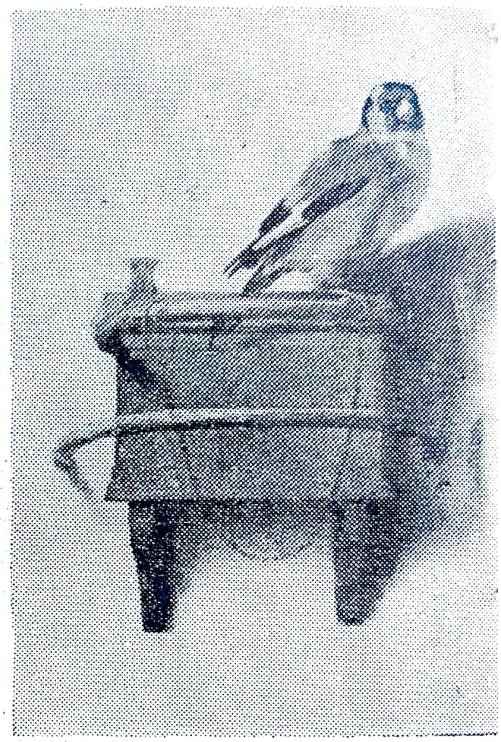
Scanned with OKEN Scanner

20. Jacob van Loo (1614—1670) ; *Diana cu nimfele,* ulei pe pînză, 162 × 199 cm., Braunschweig, Gemäldegalerie

21. Nicolaes van Galen (1620—1683) : *Dreptatea împărțită de contele Willem cel Bun,* ulei pe pînză, 190 × 203 cm., Hasselt (Overijssel), Primăria

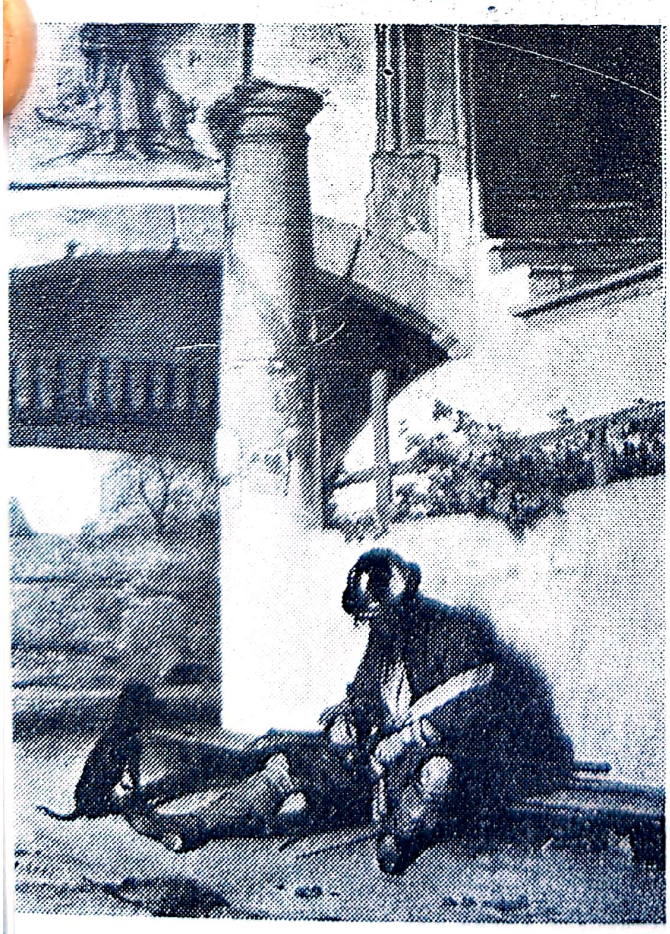
Scanned with OKEN Scanner

22. Carel Fabritius (1624—1654) : *Negustorul de instrumente muzicale (Vedere din Delft)*, ulei pe pînză, 16 × 32 cm., Londra, National Gallery



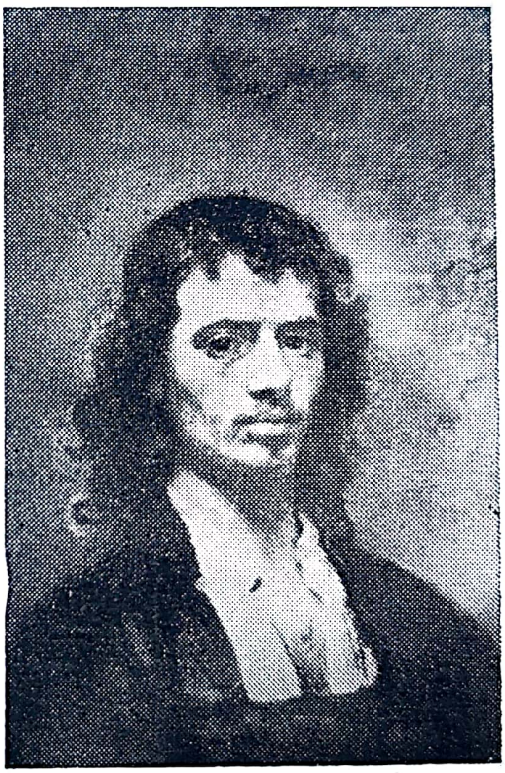
24. Carel Fabritius : *Sticletele*, ulei pe lemn, 33,5 × 22,8 cm., Haga, Mauritshuis

23. Carel Fabritius : *Santinela (De strajă la porțile orașului)*, ulei pe pînză, 68 × 58 cm., Schwerin, Staatliches Museum



Scanned with OKEN Scanner

25. Carel Fabritius : *Autoportret* (?), ulei pe pînză, 62,5 × 51 cm., München, Alte Pinakothek



26. Carel Fabritius : *Autoportret*, ulei pe pînză, 64 × 48 cm., Rotterdam, Boymans van Beuningen Museum

27. Carel Fabritius : *Autoportret*, ulei pe pînză, 70 × 60 cm., Londra, National Gallery

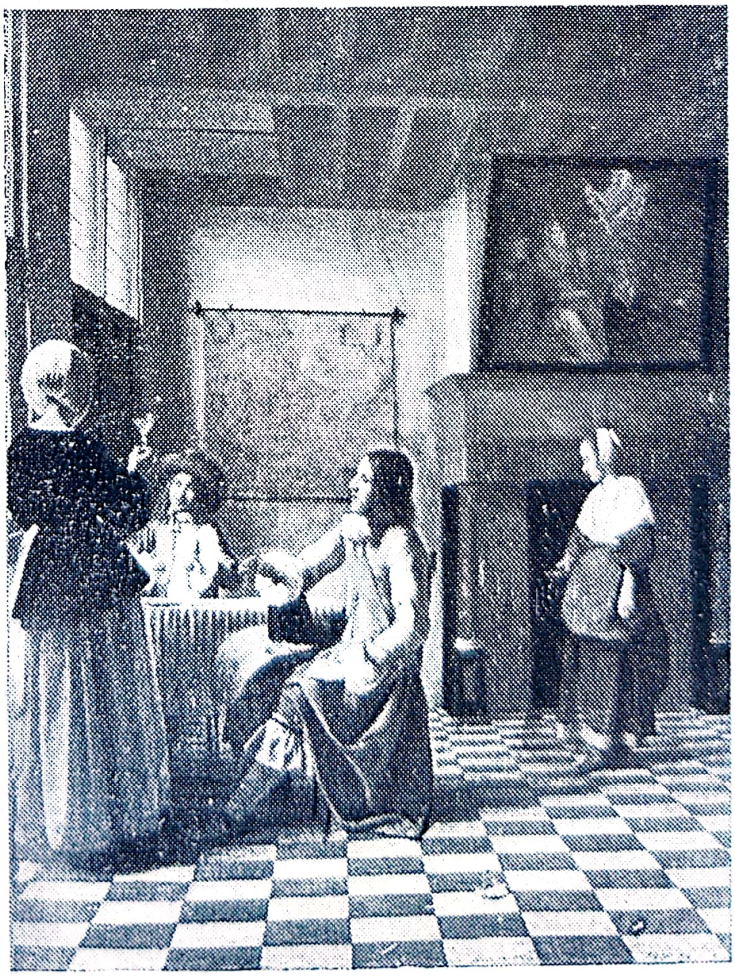
Scanned with OKEN Scanner

28. Pieter de Hooch: *Familia*, ulei pe pînză, 114 × 97 cm., Viena, Akademie der Bildenden Künste

29. Pieter de Hooch (1629-1684): *Curtea unei case din Delft*, ulei pe pînză, 73,5 × 60 cm., Londra, National Gallery

Scanned with OKEN Scanner

30. Pieter de Hooch : *Cămara*, ulei pe pînză, 65 × 60,5 cm., Amsterdam, Rijksmuseum



31. Pieter de Hooch : *Femeie bînd cu doi bărbaţi*, ulei pe pînză, 73,7 × 64,6 cm., Londra, National Gallery

Scanned with OKEN Scanner

32. Michiel Sweerts (1624—1664 : *Portret de fată*, ulei pe pînză, 44 × 37 cm., Colecție particulară, Anglia

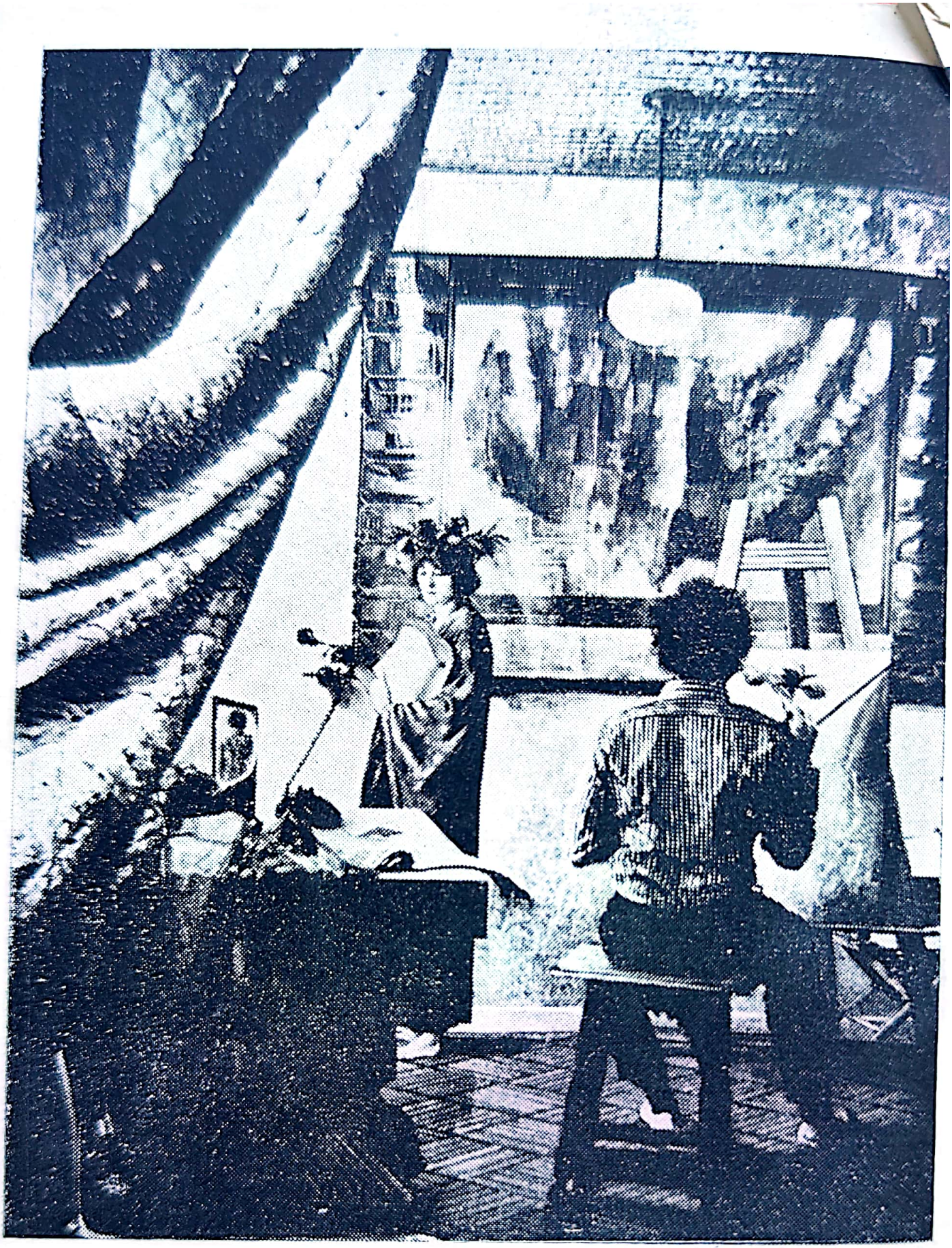
33. Cesar van Everdingen (1621-1675) : *Natură moartă cu bustul Venerei*, ulei pe pînză, 76 × 50 cm., Vorder, Colecția A. Staring

34. Aert de Gelder pînză, 68 ×

Scanned with OKEN Scanner

34. Aert de Gelder (1645—1727) : *Portret de femeie*, ulei pe pînză, 68 × 53 cm., Amsterdam, Rijksmuseum

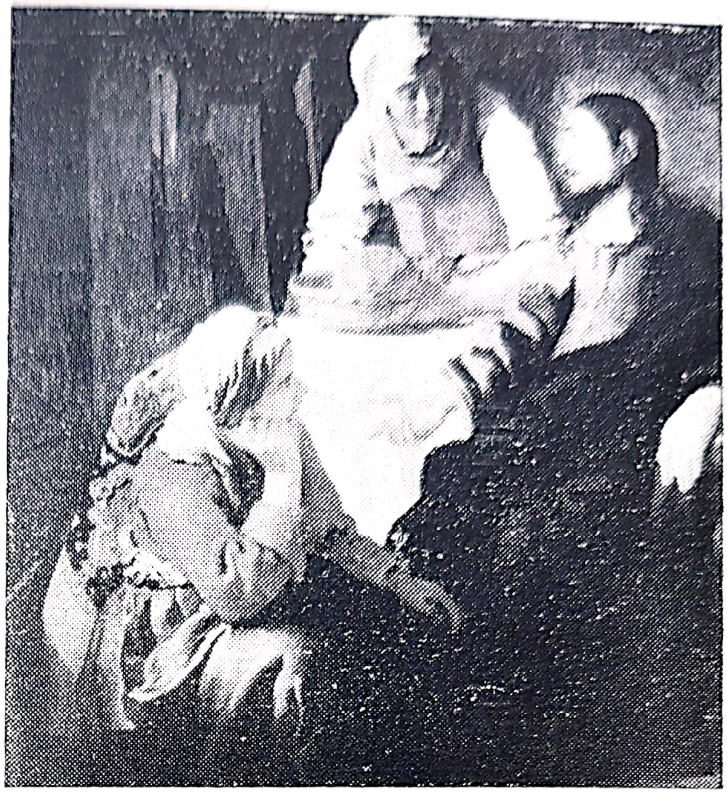
Scanned with OKEN Scanner



35. George Deen (născut 1936, S.U.A.) : Diptic. Atelierul artistului (al doilea panou e o copie după *Atelierul* lui Vermeer), ulei pe pînză, 53 × 44 inches, Col. Mr. și Mrs. Richard Manney, S.U.A.

Scanned with OKEN Scanner

Imaginile 36—74 reprezintă tablourile lui Johannes Vermeer van Delft (1632—1675)



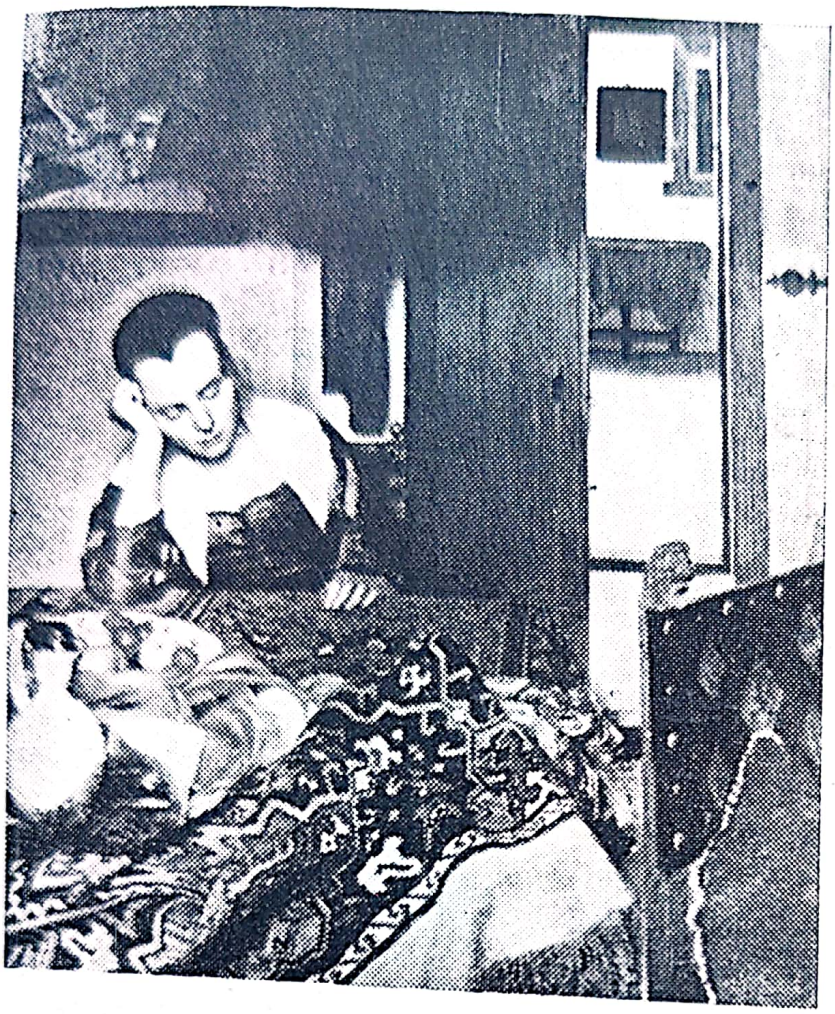
36. *Cristos în Casa Mariei și Martei,* ulei pe pînză, 160 × 142 cm., Edinburgh, National Gallery

37. *Odihna Dianei,* ulei pe pînză, 98,5 × 105 cm., Haga, Mauritshuis

Scanned with OKEN Scanner

38. *Mijlocitoarea*, ulei pe pînză, 143 × 130 cm., 1656, Dresda, Gemäldegalerie

Scanned with OKEN Scanner



39. *Fata adormită*, ulei pe pînză, 86,5 × 76 cm., New York, Metropolitan Museum of Art

40. *Soldatul și fata care rîde*, ulei pe pînză, 50,5 × 46 cm., New York, Colecția Frick

Scanned with OKEN Scanner

41. *Soldatul și fata care rîde* (detaliu)

Scanned with OKEN Scanner

42. *Fata citind o scrisoare*, ulei pe pînză, 83 × 64,5 cm., Dresda, Gemäldegalerie

Scanned with OKEN Scanner

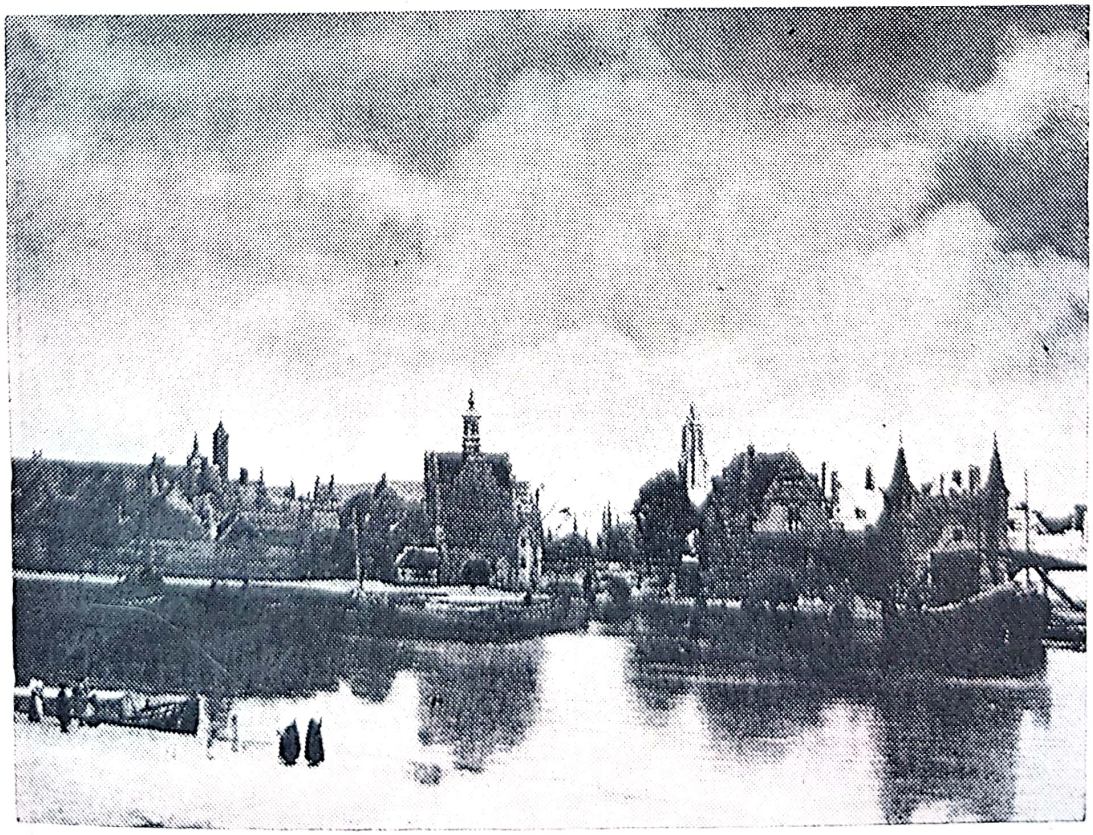
43. *Fata turnînd lapte*, ulei pe pînză, 45,5 × 41 cm., Amsterdam, Rijksmuseum

44. *Fata turnînd lapte* (detaliu)

Scanned with OKEN Scanner

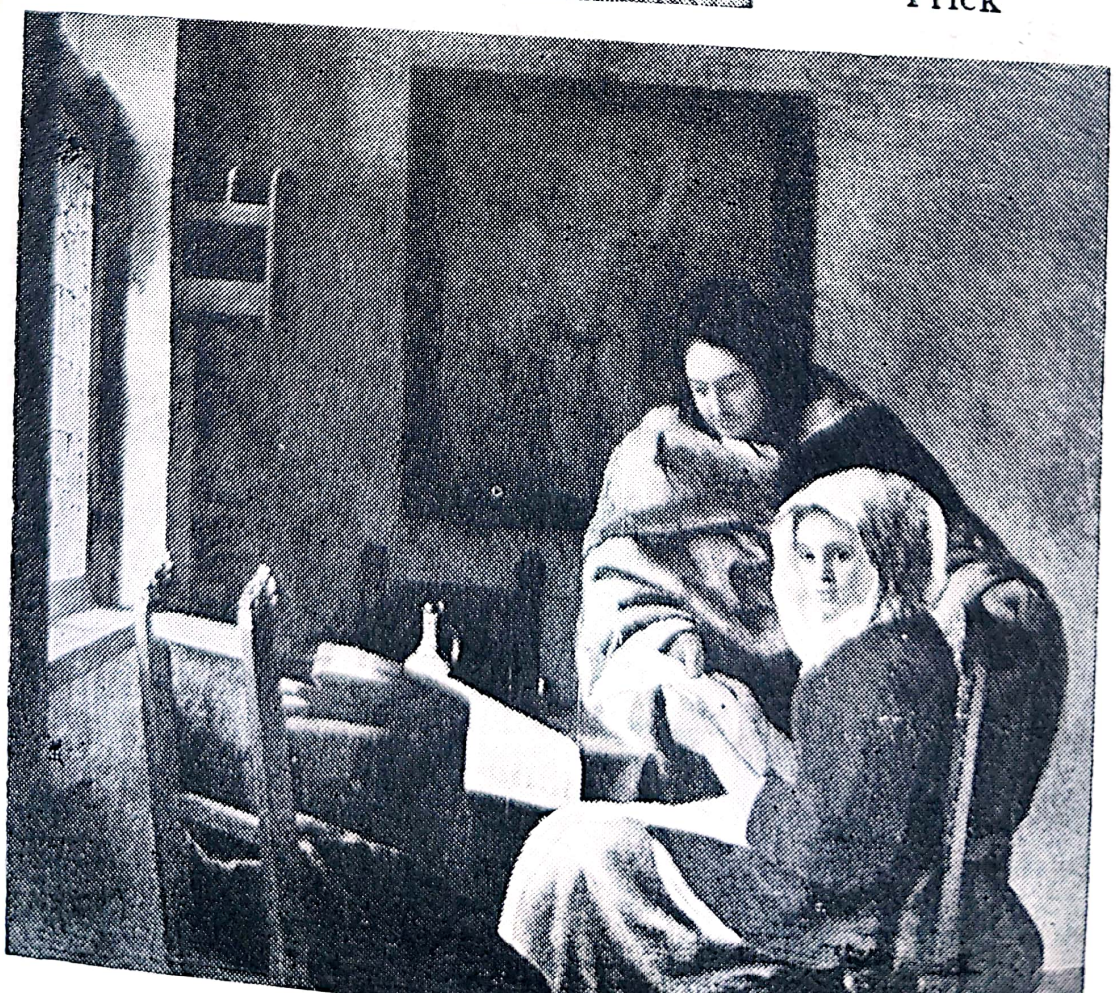
45. *Paharul cu vin,* ulei pe pînză, 65 × 77 cm., Berlinul Occidental, Gemäldegalerie-Dahlem

46. *Vedere din Delft,* ulei pe pînză 98 × 117,5 cm., Haga, Mauritshuis



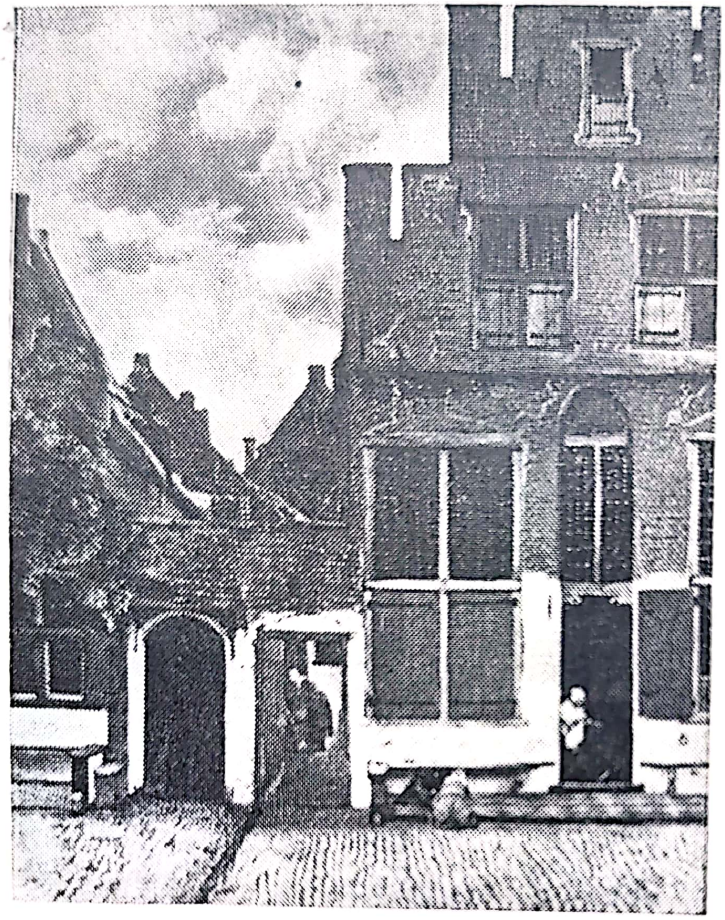
Scanned with OKEN Scanner

47. *Ulicioara*, ulei pe pînză, 54,3 × 44 cm., Amsterdam, Rijksmuseum



48. *Muzica întreruptă*, ulei pe pînză, 38,7 × 43,9 cm., New York, Colecţia Frick

Scanned with OKEN Scanner



47. *Ulicioara*, ulei pe pînză, 54,3 × 44 cm., Amsterdam, Rijksmuseum

48. *Muzica întreruptă*, ulei pe pînză, 38,7 × 43,9 cm., New York, Colecția Frick

Scanned with OKEN Scanner

49. *O doamnă și doi domni*, ulei pe pînză, 78 × 67 cm., Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum

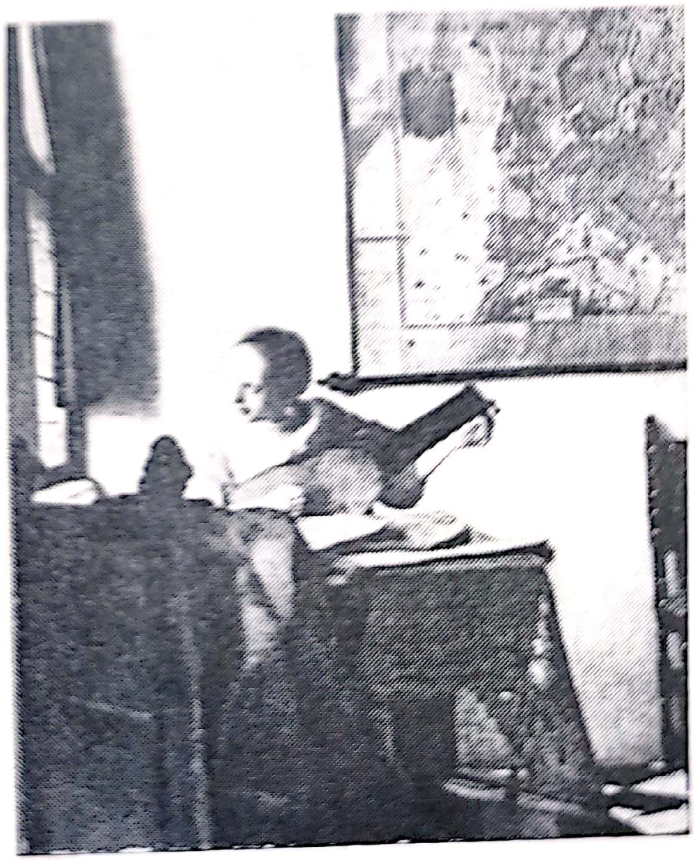
Scanned with OKEN Scanner

50. *Femeia cu carafa*, ulei pe pînză, 45,7 × 42 cm., New York, Metropolitan Museum of Art

51. *Femeia cu carafa* (detaliu)

Scanned with OKEN Scanner

52. *Colierul de perle*, ulei pe pînză, 55 × 45 cm., Berlinul Occidental, Gemäldegalerie-Dahlem



53. *Chitarista la fereastră*, ulei pe pînză, 52 × 46 cm., New York, Metropolitan Museum of Art

Scanned with OKEN Scanner

54. *Tînăra în albastru*, ulei pe pînză, 46,5 × 39 cm., Amsterdam, Rijksmuseum

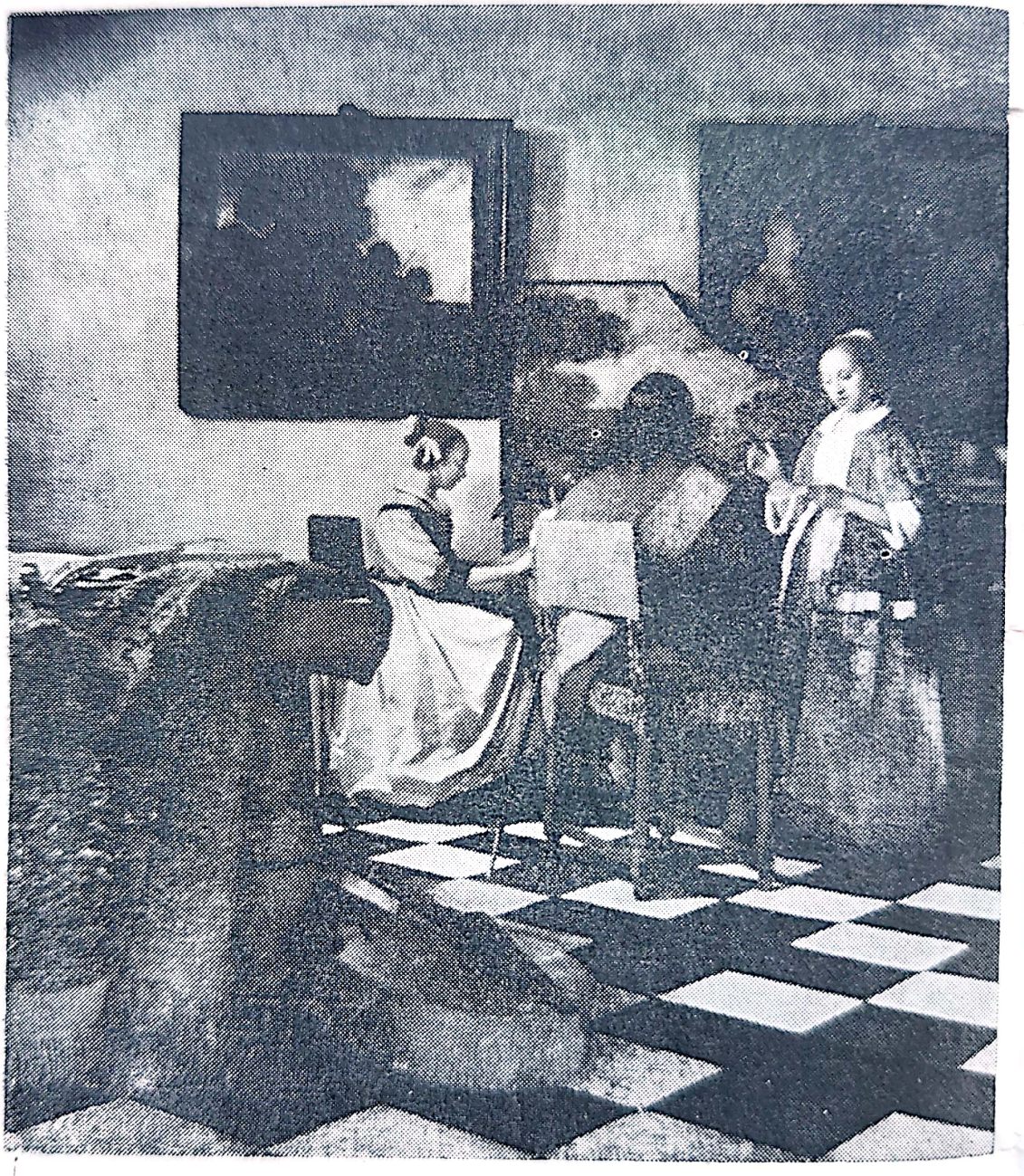
55. *Femeia care cîntărește aur*, ulei pe pînză. 42 × 35,5 cm., Washington, National Gallery of Art

Scanned with OKEN Scanner

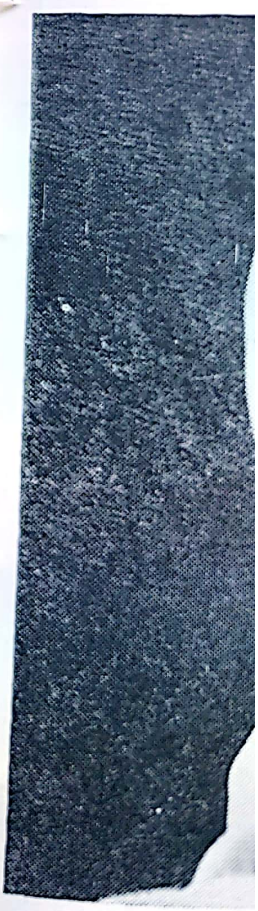
56. *Lecţia de muzică*, ulei pe pînză, 73,6 × 64,1 cm., Londra, Buckingham Palace

Scanned with OKEN Scanner

57. *Concertul*, ulei pe pînză, 69 × 63 cm. Boston, Isabella and Stewart Gardner Museum



58. *Fata*, u
pînză, 46
40 cm.,
Mauritsh



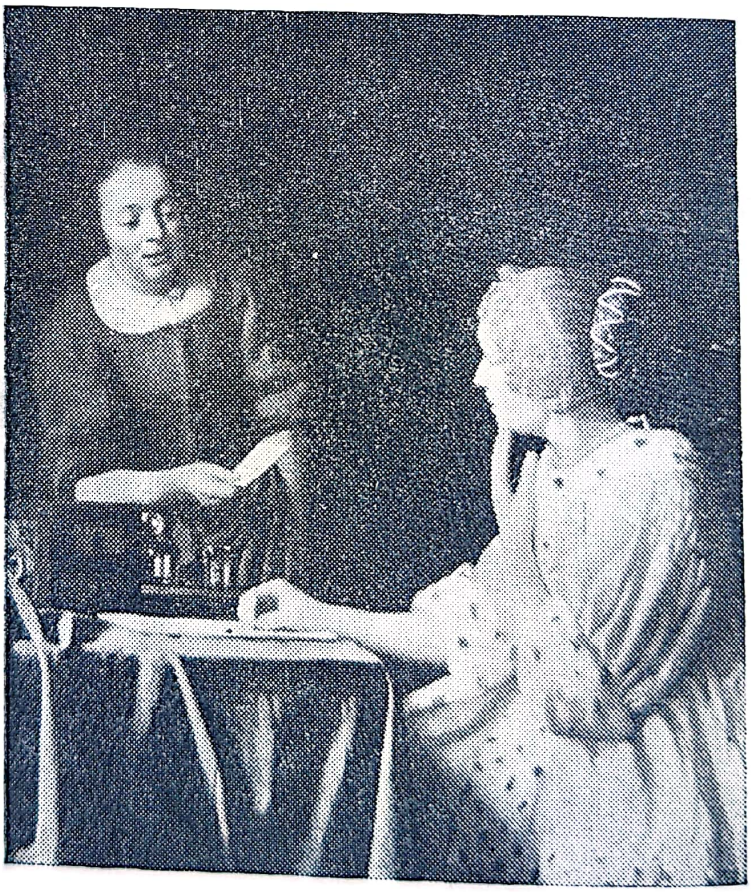
Scanned with OKEN Scanner

58. *Fata*, ulei pe pînză, 46,5 × 40 cm., Haga, Mauritshuis

59. *Cap de fată*, ulei pe pînză, 45 × 40 cm., Palm Beach, Colecția Wrightsman

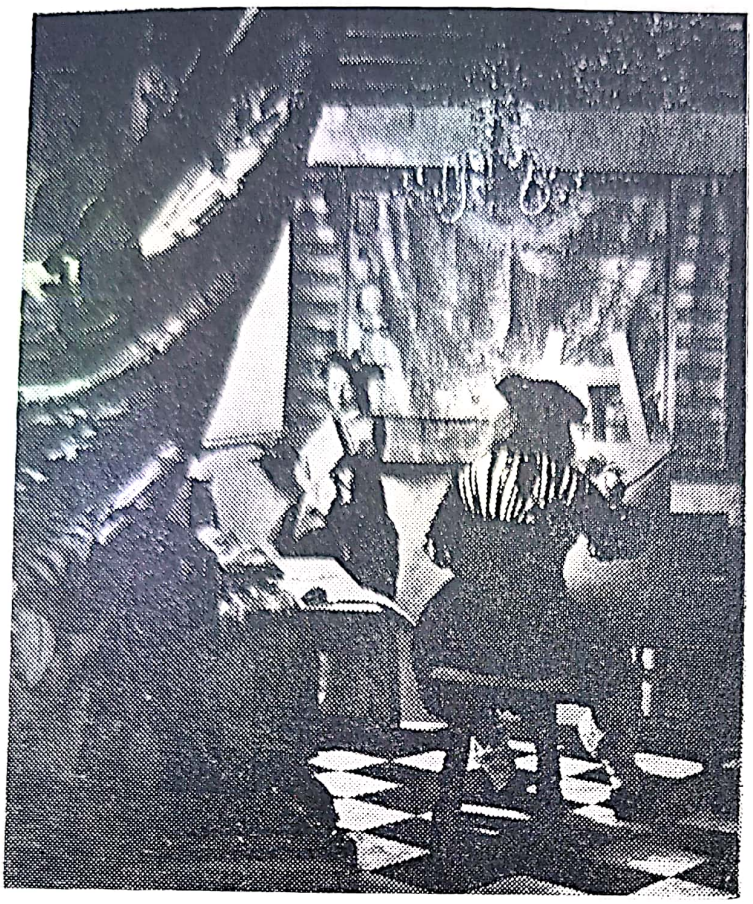
Scanned with OKEN Scanner

60. *Fată scriind*, ulei pe pînză, 47 × 36,8 cm., Washington, National Gallery of Art



61. *Stăpîna și slujnica*, ulei pe pînză, 92 × 78,7 cm., New York, Colecția Frick

Scanned with OKEN Scanner

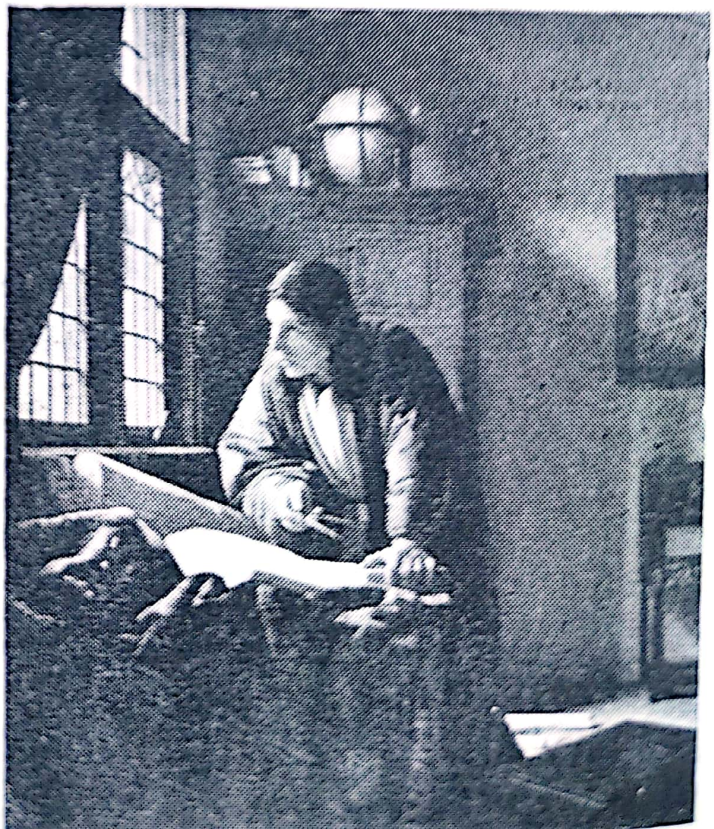


62. *Meşteşugul picturii (Atelierul)*, ulei pe pînză, 130 × 110 cm., Viena, Kunsthistorisches Museum

63. *Meşteşugul picturii* (detaliu)

Scanned with OKEN Scanner

64. *Astronomul*, ulei pe pînză, 50 × 45 cm., 1668 (probabil ulterior), Paris, Luvru (fost Colecţia Rothschild)

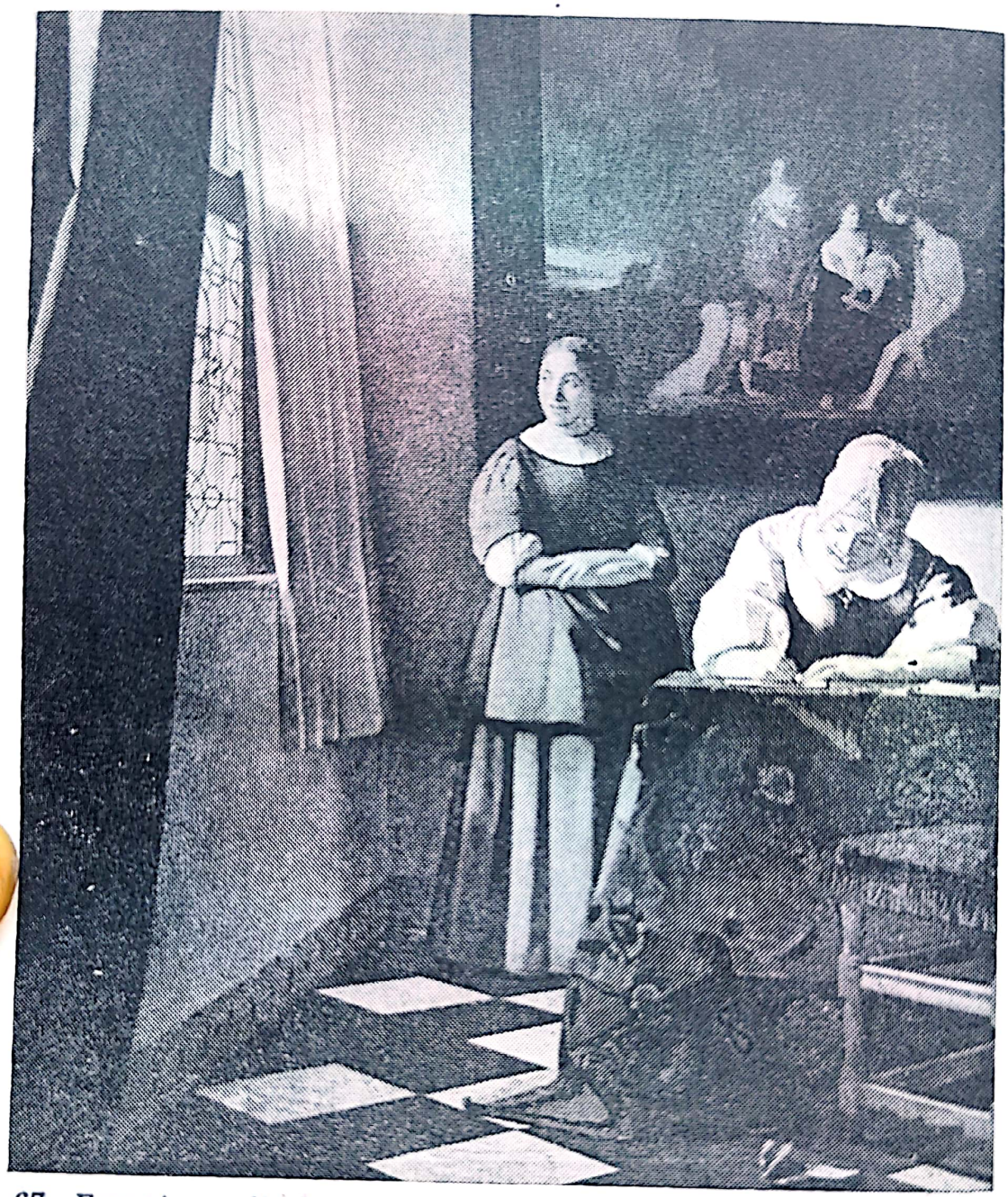


65. *Geograful*, ulei pe pînză, 53 × 46,6 cm., 1669, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

Scanned with OKEN Scanner

66. *Dantelăreasa,* ulei pe pînză (lipită pe lemn), 24,5 × 21 cm., Paris, Luvru

Scanned with OKEN Scanner



67. *Femeie scriind o scrisoare*, ulei pe pînză, 71 × 59 cm., Blessington, Colecția Beit

Scanned with OKEN Scanner

68. *Fata cu flautul*, ulei pe lemn 20,2 × 18 cm., Washington, National Gallery of Art

69. *Fata cu pălărie roșie*, ulei pe lemn, 23 × 18 cm., Washington, National Gallery of Art

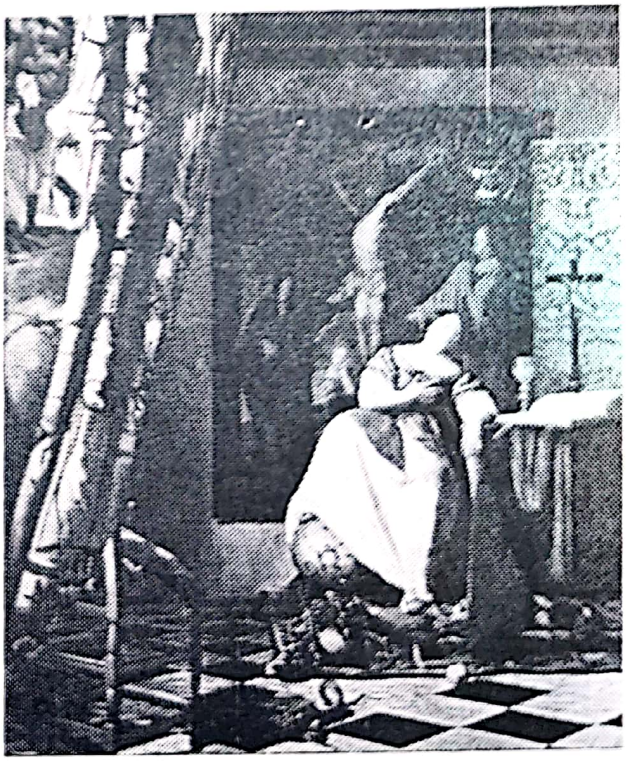
Scanned with OKEN Scanner

70. *Chitarista*, ulei pe pînză, 55 × 46,3 cm., Kenwood, Iveagh Bequest

71. *Scrisoarea de dragoste*, ulei pe pînză, 44 × 38,5 cm., Amsterdam, Rijksmuseum

Scanned with OKEN Scanner

72. *Clavecinista în picioare*, ulei pe pînză, 51,7 × 45,2 cm., Londra, National Gallery

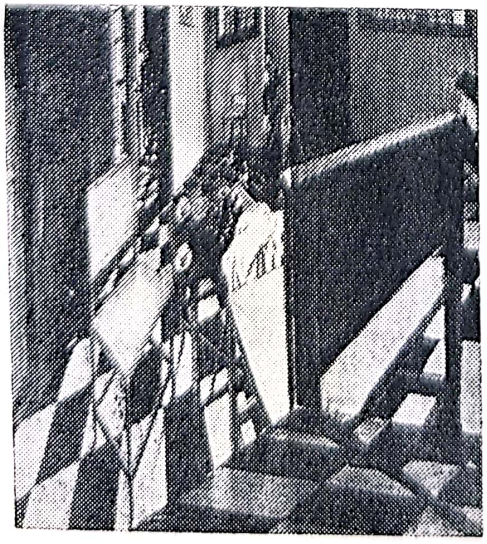


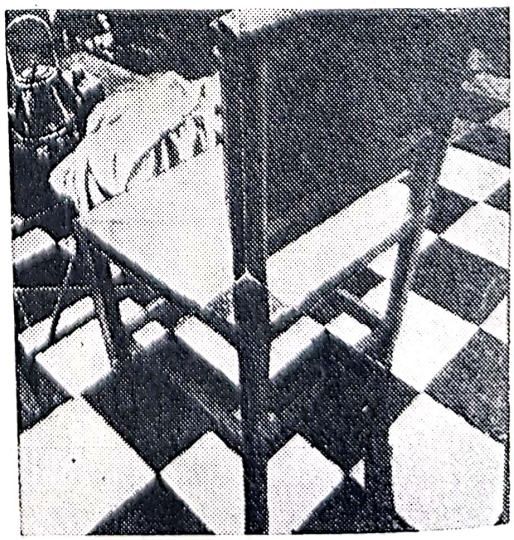
73. *Alegoria credinței*, ulei pe pînză, 113 × 88 cm., New York, Metropolitan Museum of Art

Scanned with OKEN Scanner

74. *Clavecinista șezînd*, ulei pe pînză, 51,5 × 45,5 cm., Londra, National Gallery

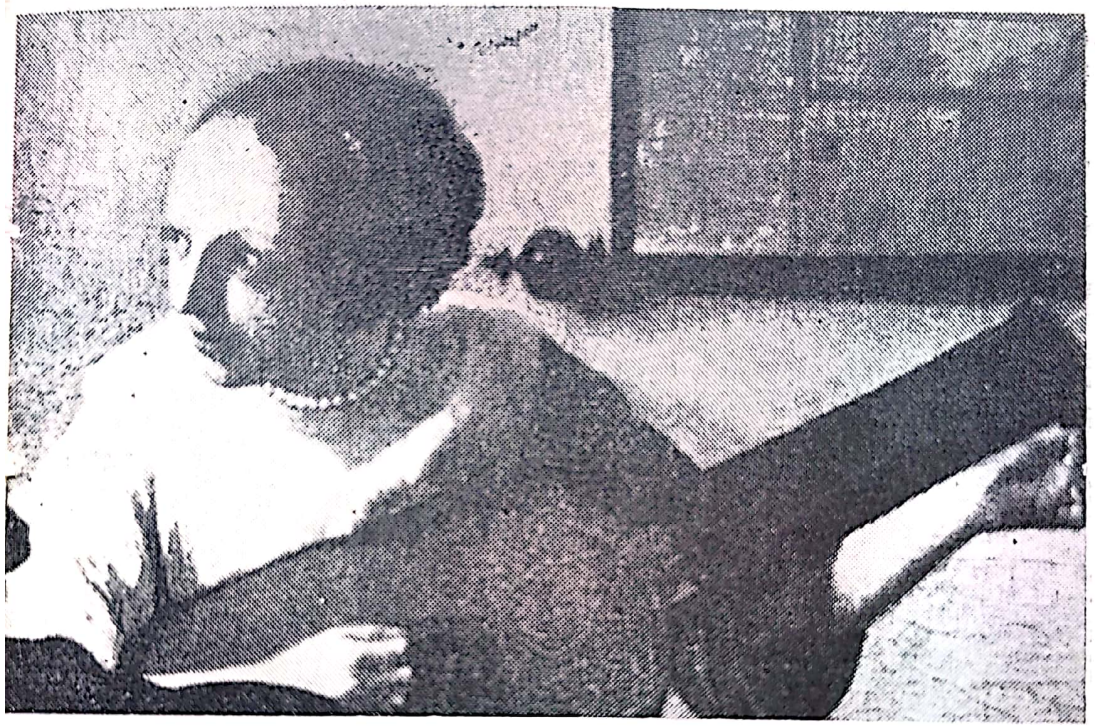
75. A și B. Anonim delftez. Cutie perspectivă cu baza triunghiulară, Haga, Muzeul Bredius. A: Cu pereții desfăcuți, B: Vedere prin orificiu



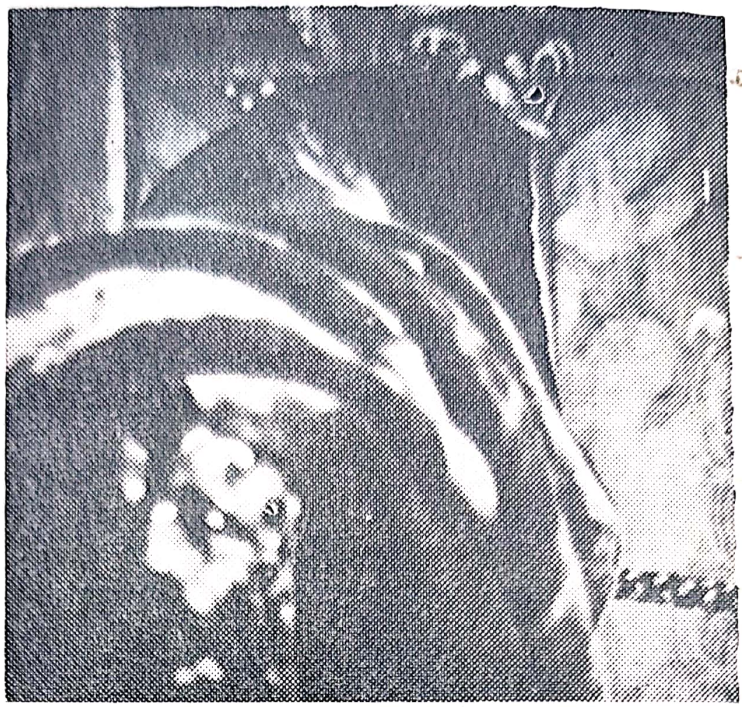


Scanned with OKEN Scanner

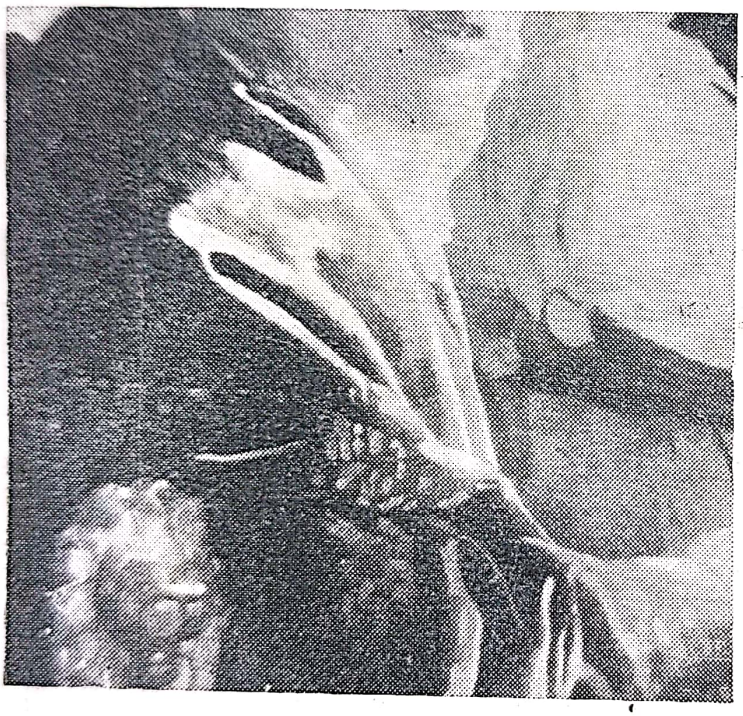
76. A și B. Detalii din *Chitarista la fereastră*, înainte și după înlăturarea repictărilor

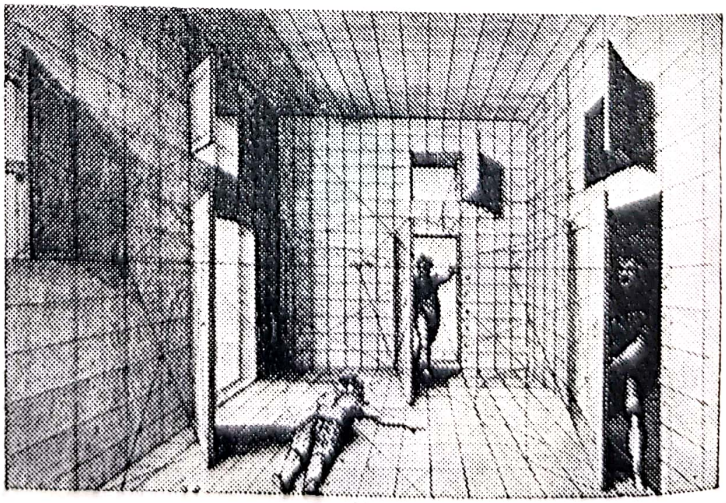


Scanned with OKEN Scanner



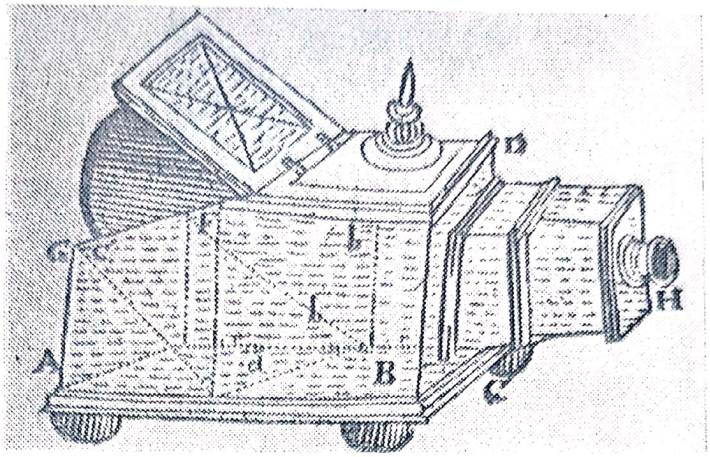
77. A și B. Ilustrația A reprezintă fotografia realizată de Henry Beville după o reconstituire a motivului pictat de Vermeer cu focalizare în centrul motivului, totul reflectat într-o oglindă. Ilustrația B *Fata cu pălărie roșie* (detaliu)



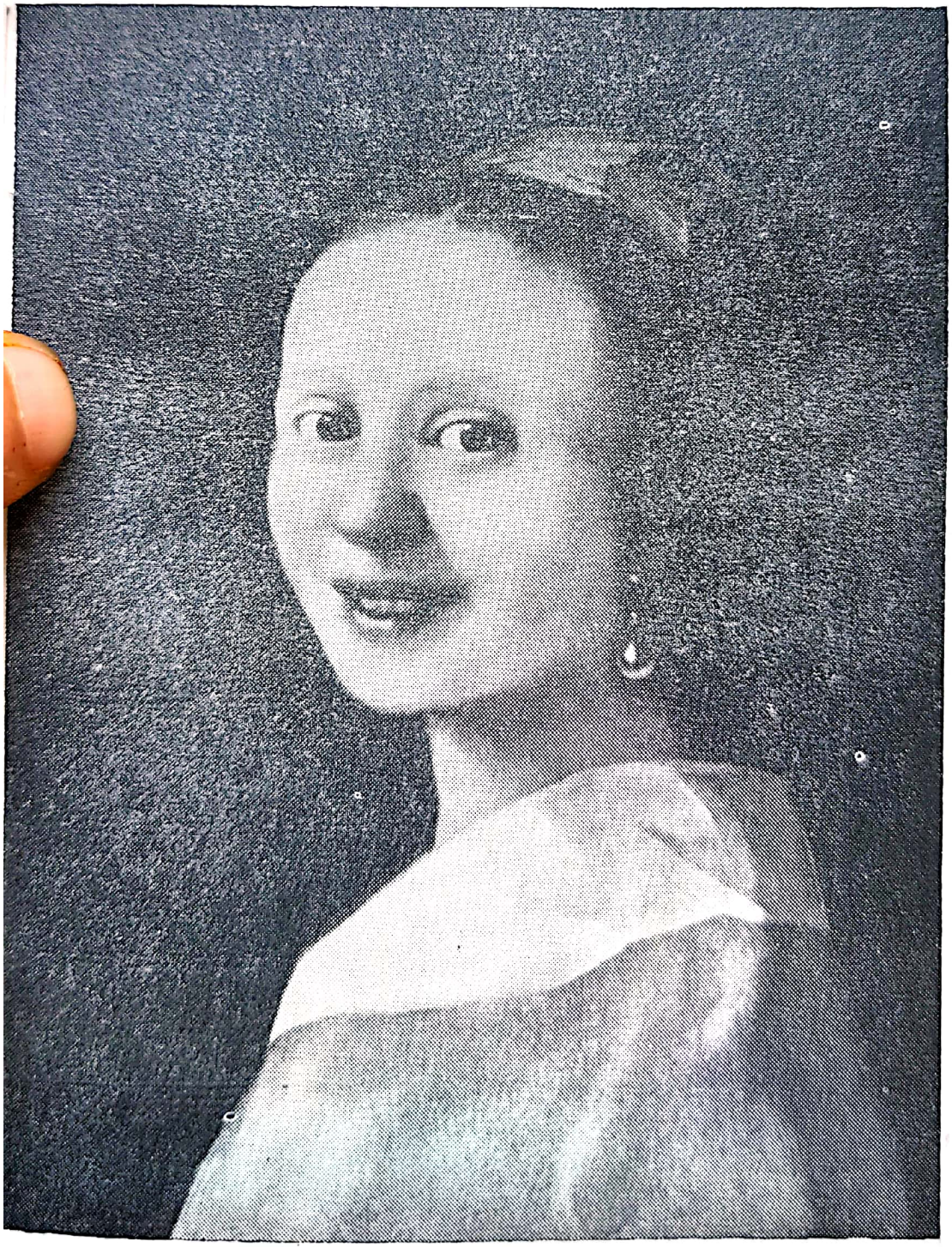


78. Hans Vredeman de Vries: Planșă din *Cartea despre perspectivă*, Amsterdam, 1604

Scanned with OKEN Scanner

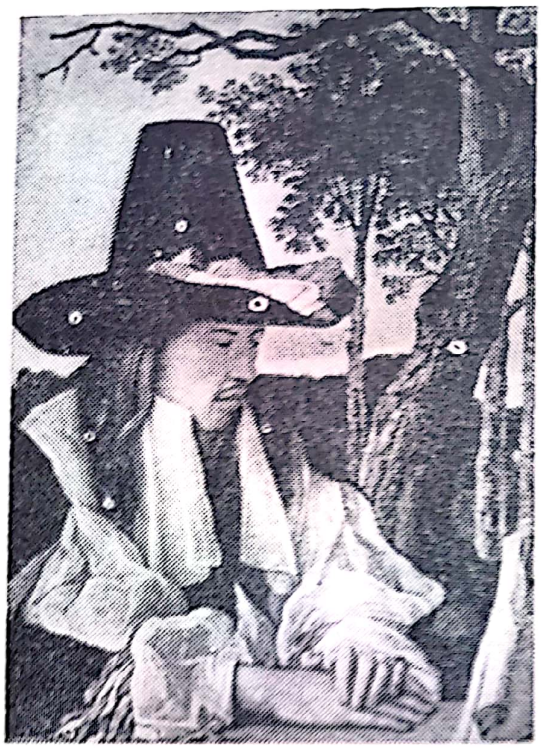


79 Cameră obscură cu lentile mobile (din : R. Zahr, *Oculus artificialis* Nürnberg, 1701)



80. Vermeer (?) : *Fată rîzînd*, ulei pe pînză, 40× 31 cm., Washington, National Gallery of Art

Scanned with OKEN Scanner



81. Anonim olandez: *Portret de bărbat*, ulei pe pînză, 87,5 × 66 cm., Haga, Nederland Konstbezit Foundation

83. Anonim: *Astronomul*, ulei pe lemn 48,5 × 37 cm., New York, Colecția Magnin

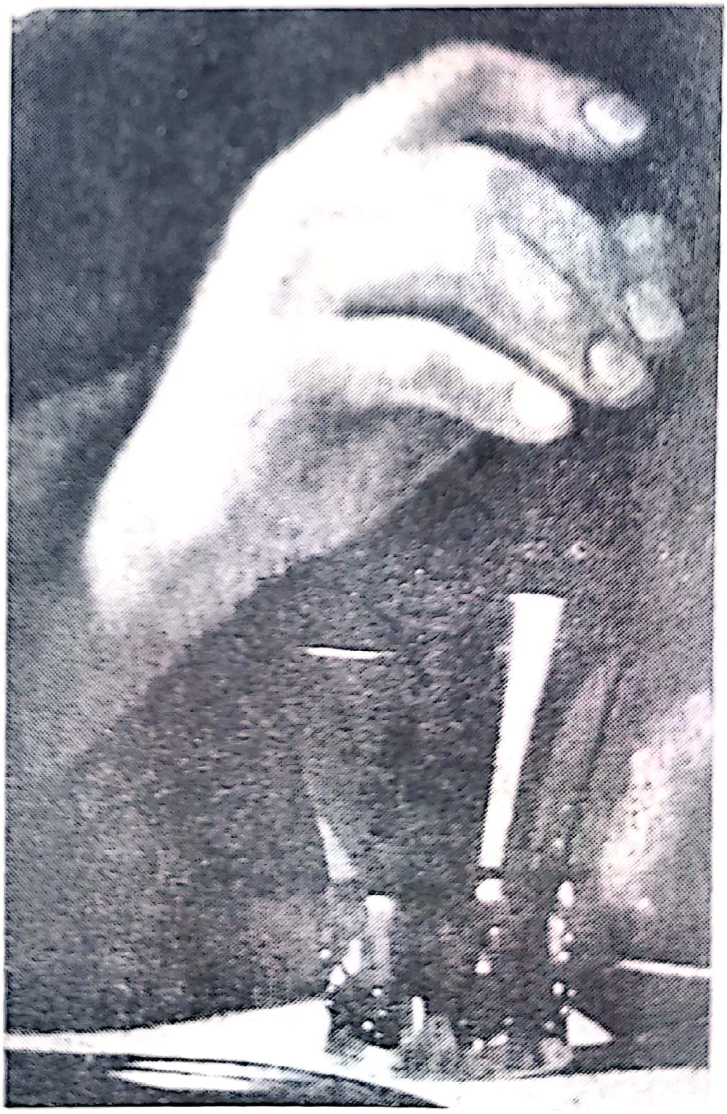
82. Anonim: *Fata cu pălărie albastră*, ulei pe pînză, 23,5 × 21,3 cm., Castagnola, Elveția, Colecție particulară

84. Han van Meegeren: *Femei citind o partitură* (fals neterminat)

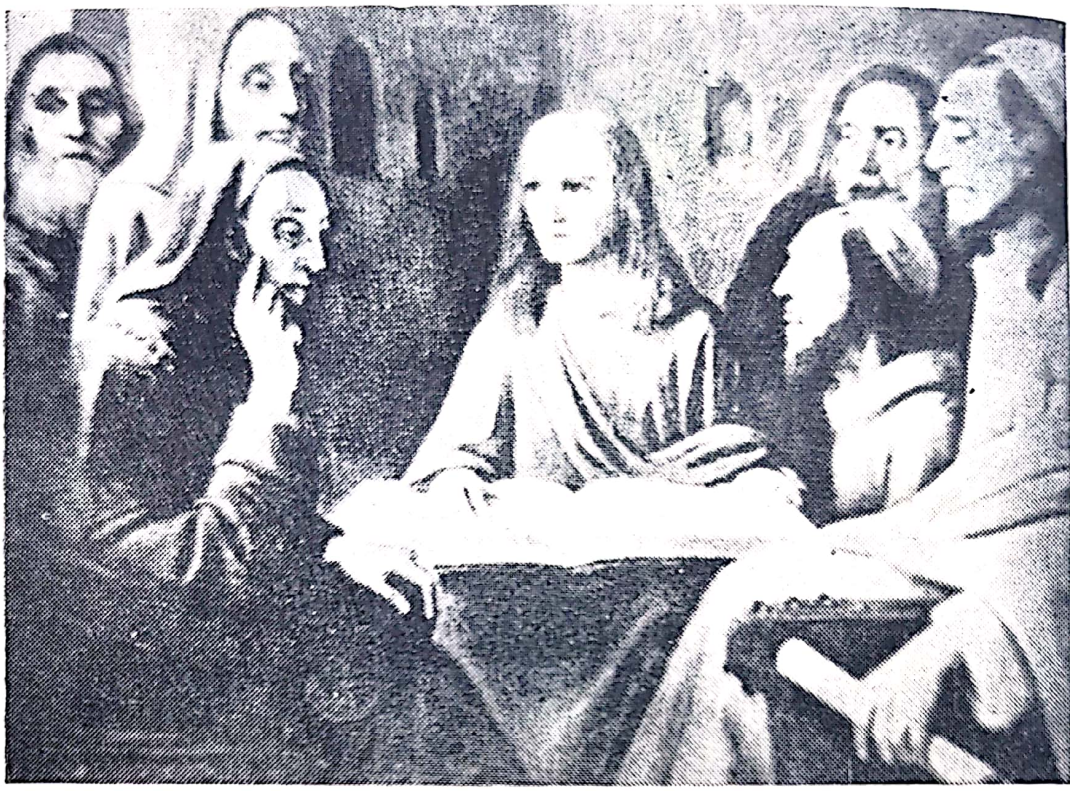
Scanned with OKEN Scanner

85. Han van Meegeren : *Pelerinii la Emaus*, ulei pe pînză, 129 × 117 cm., Rotterdam, Muzeul Boymans van Beuningen

86. *Pelerinii la Emaus* (detaliu)



Scanned with OKEN Scanner



87. Han van Meegeren : Lucrarea executată în anul 1945, în arest, sub supraveghere

88. Han van Meegeren : Opere proprii din anii 1918 şi 1942

Scanned with OKEN Scanner

Socotind cîteva luni de efort la o lucrare, riscăm să pierdem din vedere că munca artistului comportă etape. Un tablou e mai întîi meditat și apoi pus pe pînză. Unii consumă etapele legat — iar artizanii șevaletului acordă foarte puțină vreme meditației preparativelor mentale. Există însă și artiști pentru care creația la șevalet nu înseamnă decît etapa de concretizare a gîndului. Pentru ei pictura este „*cosa mentale*", iar așa-numitele chestiuni de meșteșug nu reprezintă decît răspunsurile la întrebările ce și le pun cu asiduitate tot timpul.

Există fabricanți de imagini, pe care o neobișnuită vitalitate îi ajută să rămînă artiști, chiar și atunci cînd se grăbesc să răspundă tuturor comenzilor. Ei sînt atît de abili, încît e destul de greu să te pronunți dacă în cuprinsul lucrului lor o pînză e mai bună ca alta. Virtuoazitatea a impus întotdeauna și foarte adesea a trecut înaintea faptului creator propriu-zis.

Dintre toți marii artiști ai șevaletului — și Vermeer a fost unul din ei — pictorul din Delft e cel mai puțin aservit abilității sale. După cîteva lucrări în care aprofundează descoperiri sau inovații (fiindcă există și la el perioade de așezare în matcă, de consolidare a unui stil), artistul modifică abrupt multe din datele contractului cu realitatea.

Cînd comentatorii operei găsesc că o seamă de tablouri fac o figură aparte ori chiar „ciudată" în cuprinsul unei perioade creatoare, ei spun, de fapt, că acestea le apar ca „ciudate" în cadrul scenariului operei întocmit de ei. Dacă acceptăm ideea că pentru artist fiecare tablou însemna o experiență și o culme ce trebuie atinsă, nimic nu ne mai apare „ciudat" și excentric preocupărilor unei perioade.

Ajungem astfel într-un moment de răscruce a analizei operei.

Deși nici un autor nu-l numește astfel, fiecare concepe, în vederea catalogării lucrărilor,

Scanned with OKEN Scanner

un scenariu al anilor în care Vermeer a pictat cele cîteva zeci de tablouri ale sale. Deosebirile dintre scenarii sînt de multe ori esențiale. Cînd citim monografiile scrise de Hofstede de Groot, André Malraux, Goldscheider ori Blankert, aceste deosebiri nu ne frapează, întrucît nici un autor nu le evidențiază. Ei își expun doar punctul de vedere și aduc argumente în sprijinul lui. Dar dacă din cataloagele finale vom desprinde, avizați asupra chestiunii, numerele de ordine ale unor lucrări „ciudate", „independente" vom avea uimirea să descoperim că pînze care pentru un autor contează ca opere din tinerețe, pentru altul, din contră, devin — cu destule dovezi ori cel puțin cu o motivație la fel de conviengătoare — opere de maturitate.

Vederea din Delft are în cataloagele de Vries, Jean Mistler și Blankert numerele de ordine 8 — 8 și, respectiv, 10. La Malraux, însă, numărul e 29, iar la Hofstede de Groot 48. În consecință, Hofstede de Groot va discuta și celelalte lucrări, comparabile ca factură ori indicînd asemănări de viziune *(Fata citind o scrisoare, Paharul cu vin, Ulicioara* ...) în treimea din urmă a vieții lui Vermeer.

Pentru *Femeia care cîntărește aur* aflăm următoarele numere de catalog — adică poziții în scenariul operei : Hofstede de Groot : 10 — de Vries : 17 — Malraux : 12 — Goldscheider : 21 — Mistler : 19 — Blankert : 15. Goldscheider numește cu precizie anul executării tabloului : 1665. Vitale Bloch consideră o perioadă de cinci ani : 1660 — 1665. Ceilalți autori — cu excepția lui Valentiner (1657) — găsesc că tabloul a fost pictat între anii 1662 și 1666.

Meșteșugul picturii sau *Atelierul* este iarăși unul din tablourile care particularizează prin poziție, scenariile : Hofstede de Groot : 8 — Goldscheider : 24 (anul 1666) — de Vries : 23 (1665) — Bloch : anii 1665 — 1670 — Blankert : 19 (1662—1665) — Mistler : 30 (1672

Scanned with OKEN Scanner

— 1673) — Malraux : 34 ; Thoré-Bűrger situînd lucrarea între operele din tinerețe.

Problemele sînt și mai acute în cazul unei pînze perfect conservate, qu glasiuri amintind strălucirea vaselor delfteze și care nu se remarcă decît prin aceea că arată în toate privințele desăvîrșirea : *Fata scriind o scrisoare* (Washington, National Gallery of Art). Iată ordinea în cataloage : Hofstede de Groot : 36 — Bloch : anul 1665 — Malraux : 13 — de Vries : 19 (1663-1664) — Blankert : 20 (1666) — Mistler : 22 (1666-1669) — Goldscheider : 20 (1665).

În fine, unul din tablourile care poartă o dată : *Astronomul* — 1668.

Cataloagele arată că Hofstede de Groot credea că pînă în 1668, Vermeer pictase numai 6 tablouri în vreme ce de Vries socotea 27 — Malraux abia 19, iar Blankert : 23.

Dantelăreasa e datată de Mistler și de Groot în prima treime a anilor de creație și în ultima de către Blankert.

O veritabilă confruntare de scenarii înregistrăm în cazul *Alegoriei credinței,* pe care de Groot o trece a doua în catalogul său, deci ca operă de început, iar Mistler ca lucrare ultimă, din anul 1674.

O pînză deteriorată — *Muzica întreruptă,* Col. Frick — și pe care nu toți comentatorii au avut ocazia să o vadă în muzeul din New York (dovadă că Malraux notează că e pictată „pe lemn", nu pe pînză, cum e în realitate) produce și ea unele catalogări ce dau de gîndit : Malraux : 7 (anul 1655, deci înainte de *Mijlocitoarea),* Bloch : anii 1655 — 1660, de Vries : 13 (1658 — 1660), Hofstede de Groot : 27, Mistler : 14 (1662 — 1663), Goldscheider : 12 (1661), Blankert : „(după ?) Jan Vermeer ; tablou deteriorat printr-o curățenie exagerată".

„Scenariile" au calitatea de a ordona o materie ce pare a refuza înserierea și ierarhizarea și servitutea că relevă existența unor

Scanned with OKEN Scanner

probleme și mai dificile decît cele tocmai soluționate. Servituțiile „scenariilor" fac, în fond, interesul lor. Dacă, printr-una din acele revolte ale arhivelor, ar ieși la iveală un act indicînd anii în care au fost pictate cîteva sau, poate, toate operele artistului, „subiectul Vermeer" ar deveni mai puțin pasionant ?

Cu siguranță că da. Ceea ce face marca lui unică e tocmai căutarea, problematizarea în folosul cunoașterii unei întregi epoci și al reconsiderării, al primenirii criteriilor noastre de valoare, de frumos.

Cînd de Groot situează *Alegoria Credinței* între lucrările de debut ale lui Vermeer, spre deosebire de toți ceilalți autori, care gîndesc că tabloul trebuie să fi fost pictat în anii de declin dinaintea morții, ideea lui nu-i neapărat eronată. *Alegoria credinței,* spre deosebire de întreaga creație, nu conține inovații. Ea dovedește ce anume știa să facă artistul, nu unde putea să ducă gîndirea lui.

Dar *Cristos în casa Martei și Mariei* nu-i oare tot un tablou în care vedem doar *ce știe* să facă pictorul cu un meșteșug solid și cu c plăcere de a picta evidentă ?

Sfîrșitul unei epoci creatoare, glăsuiește o butadă, seamănă cel mai adesea cu începutul ei ?

Alegoria credinței nu e, cum se grăbesc să afirme aproape toți comentatorii, o lucrare plină de slăbiciuni. E pur și simplu o pînză care trebuie să răspundă unor cerințe esențial altele decît cerințele cărora le-a răspuns Vermeer de-a lungul a două decenii.

Chiar și inovatorii cei mai activi caută un cadru în care să-și manfieste în chip deplin darurile. Își descoperă, mai bine zis cadrul.

Scoși din cadru, ei se comportă mediocru. S-a observat că geniile se manifestă îndeobște stîngaci în altă lume decît aceea în care s-a împlinit destinul lor. Și aici, în *Alegoria cre-*

Scanned with OKEN Scanner

dinței, Vermeer a trebuit să răspundă unor probleme, dar nu problemelor născocite de el, deduse din experiența lucrului său, în continuarea preocupărilor, a căutărilor sale.

S-a discutat mult despre religia pictorului și despre circumstanțele în care ar fi putut să devină catolic. Din toată pictura însă nu desprindem nici o dovadă clară că ar fi fost un fervent religios. N-a fost niciodată pictorul presat de chestiuni religioase, cum n-a fost nici pictor baroc, deși crea în plin baroc. A fost doar credinciosul problemelor sale de pictor. În *Alegoria credinței,* complicata simbolică pe care a trebuit să o pună în scenă era străină simbolicii general umane, pe care o practicase pînă atunci.

Ca să explice apariția tabloului, Blankert imaginează, din nou fără dovezi, un mod în care ar fi apărut comanda : „Ca inventatori ai întregii compoziții pot fi bănuiți, în primul rînd, erudiții părinți iezuiți, care locuiau la cîteva case depărtare de Vermeer. Sau poate că un catolic bogat i-a comandat artistului cu orientare catolică, Vermeer, acest tablou... Clientul artistului fusese desigur impresionat de *Meșteșugul picturii* — o pînză pe care Vermeer o mai avea la el acasă — și o fi cerut ca dispoziția generală a acelui tablou să servească drept model". Ipoteze după ipoteze. Lipsit și el de probe, de Groot avea același drept ca Blankert să creadă că în *Meșteșugul picturii* artistul a reluat, la maturitate, „dispoziția generală a unui tablou" pictat în tinerețe în circumstanțe ce nu-l favorizau.

Motivația lui de Groot e însă una, în esență, credibilă : tot ce nu e creație perfectă trebuie să fie operă de început, din anii cînd artistului abia i se preciza stilul ori, mai corect spus, cînd pictorul — utilizînd o manieră convenabilă — stiliza, neavînd încă un stil al său. Din care pricină *Vederea din Delft* (sau *Priveliștea din Delft* cum i se mai spune) e catalogată cu numărul 48, adică în ultima parte

Scanned with OKEN Scanner

a vieții, cînd stilul — socoate de Groot — se maturizase și era în toate vermeerian.

Dacă modificarea circumstanțelor spirituale, în care își concepea opera, a putut să ducă la schimbări atît de însemnate în stil, schimbări ce echivalează, pentru unii, cu niște slăbiciuni, devine oportun să ne imaginăm în ce condiții a lucrat Vermeer, cum proceda el *cu fiecare* tablou.

Vederea din Delft și *Ulicioara* sînt două din lucrările care își găsesc cu greutate locul în cronologii. Mai întîi ele sînt piesaje și, prin urmare, nu au cu ce fi comparate. Oricîtă abnegație ar pune un artist în primenirea mijloacelor sale de la o operă la alta, în aprofundarea lor, mai bine zis — iar o idee aprofundată seamănă cel mai mult cu una nouă — o serie de procedee se repetă. Un om însă care a pictat portrete în interior, lumină de interior și obiecte în această lumină, schimbă, în pictura peisajului aproape totul, își revizuiește obișnuințele.

Cred că prin relație cu metoda realizării acestor două pînze putem pătrunde metoda generală a picturilor lui Vermeer.

Un pictor care ar fi ieșit o zi sau două pentru a lucra în mijlocul naturii n-ar fi intrigat pe nimeni. *Vederea din Delft* e însă cu siguranță una din acele pînze la care s-a lucrat vreme îndelungată direct după motiv. Un pictor care ar fi venit cu șevaletul său, zi de zi, pe marginea marelui canal înfățișat în *Vedere...* ar fi produs o anume stare de inconfort concetățenilor, le-ar fi dat un prilej de a-și manifesta părerile în legătură cu acest fapt. Or, în Olanda persoanele din rangul lui Vermeer, fie acestea și artiști, nu aveau nici un motiv ca să-și intrige concetățenii.

E foarte probabil — și asta s-a observat — ca Vermeer să fi pictat, într-adevăr, după natură, zile și poate săptămîni în șir, întocmai ca impresioniștii, dar privind afară pe fereas-

Scanned with OKEN Scanner

tra unei camere. Ca să poată începe lucrul la un nou tablou, Vermeer trebuia să știe exact ce urma să fie acel tablou. Îl avea gata conceput în minte, înainte de a-l pune pe pînză. Dacă nu ne-au rămas desene de la el, e pentru că nu lucra cu desene sau că desenele nu erau schițe ale unui virtuoz al minei de desenat, ci scheme compoziționale, studiile cuiva care construia o suprafață ce urma a fi colorată, deci niște planșe care nu meritau a fi păstrate, fiindcă n-ar fi interesat pe nici un colecționar.

Metoda lui era mai aproape de a omului de știință, decît a meșteșugarului-artist. Pe el nu-l interesa atît să producă niște tablouri, cît să-și studieze și să-și amelioreze de o asemenea manieră condițiile conceperii și realizării tabloului, încît acesta să iasă perfect. Era un perfecționist din spița celor care contemplă sfera, cubul, dodecaedrul și trăiesc extaze.

Ulicioara e un motiv banal. Puțini pictori s-ar încumeta să încerce un astfel de subiect. Privind vreme îndelungată, dintr-un loc de unde putea să o facă, umila clădire a azilului de bătrîne, pictorul filosof s-a pătruns de majestatea clară a banalului, *a văzut* acolo unde nimeni nu vedea. A descoperit problema în absolut și a rezolvat-o într-un chip particular, nu banal. Tot ce e particular în metoda lui Vermeer este, de fapt, absolutul unui fel de a picta. Cu fiecare tablou, Vermeer închidea un cerc. De aceea operele sale pot fi analizate în parte, nu ca invariante ale unei idei. Metoda cunoașterii prezenta la el unele specificități ce o radicalizau. Vermeer era un pictor cult și poate și un pictor informat, datorită meseriei de negustător de tablouri, dar informația lui interesa adîncul culturii, nu întinderea ei. Există oameni care citesc tot timpul sumedenie de cărți și nu se aleg culți, și oameni care citesc la nesfîrșit aceleași cîteva cărți de căpătîi ale lumii și încep să știe și, mai cu seamă, să înțeleagă totul. Ca să pro-

Scanned with OKEN Scanner

greseze, un artist ca el nu trebuia să producă tablou după tablou. Era suficient să se gîndească în permanență la soluțiile optime ale problemelor puse de tabloul în lucru.

Putem conchide că fiecare tablou de Vermeer e o problemă pusă cu maximum de acuitate și rezolvată desăvîrșit.

Iată cum formulează această chestiune Charles Bouleau în cartea *Geometria secretă a pictorilor (Șarpante)*: „Piero della Francesca este primul care încearcă să stăpînească atmosfera : el vrea să o determine să pătrundă în riguroasa lui lume de forme pure : cuburi, sfere, poliedre. Matematicianul corpurilor pitagoreice nu putea rezista acestei mari tentații, de a introduce spațiul în formele desăvîrșite ale rațiunii. Personajele sale simple și statice sînt scăldate de aer, ca și cum s-ar afla sub un cristal. Piero oferă astfel un echivalent al atmosferei, dar abstract. Și la drept vorbind, această întreprindere depășea mijloacele unui italian din secolul al XV-lea, ea presupunînd o tehnică a picturii mai rafinată, mai suplă, mai aptă să exprime luminile... Trebuia să-l așteptăm pe Vermeer".

Cîteva pagini mai departe, în secțiunea „Spațiul luminos" din capitolul „Compoziția în spațiu" Bouleau descrie, din perspectiva analistului de „șarpante compoziționale" felul de a gîndi și de a lucra al delftezului. E o descriere în termenii unei probabilități maxime : „Visul umanistului geometru se va realiza prin Vermeer care, ajutat de o uimitoare tehnică, va reuși să exprime cu o extremă precizie *cantitatea și calitatea luminii pe o suprafață dată situată într-un anume loc în raport cu sursa luminoasă și cu ochiul spectatorului.* (s.a.). Reușita lui Vermeer este întru totul excepțională ; scopul lui de asemenea, dar puțini sînt cei care și l-au propus. Este vorba de căutarea unui artist izolat, care lucrează încet și care găsește, prin fiecare din lucrările sale, soluția unei probleme".

Scanned with OKEN Scanner

Cînd notăm că în fiecare tablou se cucerește soluția unei probleme — problema nu se referă la numărul de personaje dintr-o cameră, la relațiile dintre ele și nici la textura obiectelor reprezentate.

În nici un tablou de Vermeer sursa de lumină nu e aceeași — iată problema !

Nu cred că Vermeer a avut un program de experimentator și că își va fi propus să epuizeze toate posibilitățile acestuia. El era artist, nu om de știință. Dar un artist care nu găsește nici o satisfacție în a se autocopia. Străduințele sale nouă ne apar programatice, fiindcă avem distanța spre a le aprecia global. Ba chiar putem bănui că tablourile ce nu s-au păstrat tindeau — din impulsurile intuiției — să epuizeze posibilitățile iluminării unei încăperi printr-una sau două surse de lumină.

De aceea Vermeer a putut să picteze mereu aceleași puține modele într-un registru afectiv delicat, ambiguu, elegiac, de natură a nu-i distrage atenția, prin complicații psihologice noi, de la scopul său.

Nu am vorbit întîmplător de predispoziția pentru experiment. Prin abuz, unii pictori de azi au discreditat termenul, el ajungînd să însemne adeseori mai degrabă ceva gratuit, lipsit, în fond, de un țel. Mulți din așa-zișii experimentatori ai artei moderne pierd din vedere faptul că orice experiment veritabil se petrece în circumstanțe atent preliminate, controlabile, repetabile și că el contează pe un rezultat, de asemenea preliminat.

Și aleatoriul este aici considerat în date riguroase.

Analiza compoziției *Clavecinistă în picioare* îl face pe Charles Bouleau să scrie că „rigoarea ortogonală a schemei pe raportul muzical 4/6/9“ îl duce cu gîndul la Mondrian. Nu e nevoie decît de puțină cutezanță ca să vedem în liniatura atît de precisă și de echilibrată a compoziției o intuiție de tip mondrianesc. Și nu-i nici o cutezanță, în realitate, fiindcă

Scanned with OKEN Scanner

Mondrian se slujește în multe din pînzele sale de „rigoarea ortogonală a schemei pe raportul muzical 4/6/9".

Destule experimente plastice moderne sînt mai degrabă mixaje de idei și situații plastice preexistente, deci joc secund, nu procese spirituale în parametri proprii și joc prim, creație. Invocînd cuvintele unui om de știință, trebuie să spunem că la Vermeer „studierea cauzelor lucrurilor a fost precedată de studierea lucrurilor cauzate". Dacă la un de Hooch, spre exemplu, în ciuda impresiei de fin observator pe care ne-o lasă operele sale, „nu ne dăm seama precis din ce fel de stofă sînt făcute costumele, fața de masă etc.", iar la Vermeer ne dăm seama, nu e numai din cauză că privirea lui Vermeer era mai orientată și mai acută, ci și din cauză că redarea precisă și nuanțată a materialității lucrurilor, a texturilor intra în programul regiei luminii. Vermeer medita îndelung asupra lucrurilor, asupra situațiilor cauzatoare.

Ar trebui să ne întrebăm ce motive avea el ca să reprezinte detaliat și totuși profund pictural un obiect atît de nepictural ca o hartă. Numai un om care se întreabă asupra expresivității lucrurilor, care conștientizează neobosit relațiile cauzale din juru-i se va încumeta, va fi incitat chiar să dezvăluie sugestivitatea unor obiecte, a căror expresivitate e desconsiderată. „Experimentatorii cei mai eficienți — notează W. I. Beveridge, un savant englez care a scris un eseu remarcabil despre «Arta cercetării științifice» — sînt îndeobște cei care acordă mult timp de gîndire problemei de cercetat; ei o fragmentează în întrebări cruciale, iar apoi meditează îndelung asupra unor experimente menite să răspundă acestor întrebări".

Datorită „programului" muncii sale de pictor, Vermeer manifestă de timpuriu intuiții. la care se ajunge de regulă după o experiență de o viață. E foarte interesantă o comparație

Scanned with OKEN Scanner

între tehnica picturală a tinereții lui Vermeer (a lucrărilor de după *Mijlocitoarea)* și tehnica tîrzie a lui Tițian. Lumea obiectuală înfățișată în două etape diferite ale creației de doi artiști atît de diferiți are un indice de verosimilitate atît de șocant, încît nu-ți rămîne altceva de făcut, în fața tablourilor lor, decît să conchizi că realitatea zugrăvită chiar așa este.

Ce este „un Vermeer autentic ?"

A spune despre un tablou de Vermeer că este cu certitudine un original înseamnă a afirma că avem înaintea ochilor exact aceeași lucrare pe care a avut-o și artistul cînd a semnat-o și a dat-o jos de pe șevalet.

Momentul în care tabloul coboară de pe șevalet marchează doar terminarea sa. Mai departe, biografia tabloului se încarcă de evenimente. În perspectiva timpului, orice tablou care a străbătut secolele fără să sufere intervenții are o aură eroică.

Deobicei, intervențiile urmăresc să sporească prestigiul operei.

Picturile lui Vermeer au impresionat prin calitatea superioară a concepției și a meșteșugului, indiferent în posesia cui au ajuns.

Asta nu i-a împiedicat, totuși, pe cîțiva restauratori să intervină brutal și să strice definitiv unele pînze.

În cuprinsul moștenirii vermeeriene, operele compromise de restauratorii nedibaci îi pun în dificultate pe istorici.

Un tablou bine păstrat, dar anonim, poate fi atribuit cu un indice de probabilitate sporit față de unul deteriorat și repictat de mai multe mîini în epoci diferite.

Din cauză că e destul de puțin probabil ca o lucrare să străbată secolele neatinsă, înconjurată de un respect sacru, indiferent prin ce

Scanned with OKEN Scanner

locuri a trecut și ale cui ambiții va fi mulțumit, unele opere perfect conservate trezesc suspiciuni.

Dacă, spre exemplu, se va dovedi vreodată că minusculul tablou de la Washington intitulat *Fata cu pălărie roșie* este un Vermeer sută la sută original, vom aprecia poate mai bine faptul că este și o creație care, exceptînd o anumită reîmprospătare a verniurilor, nu a fost atinsă de nici o altă mînă, afară de aceea a autorului ei.

Studiile de laborator asupra unei picturi nu sînt neapărat infailibile, dar într-o lume a subiectivității maxime ele se străduiesc și, de regulă izbutesc, să instituționalizeze norme, să aducă în situația de a fi comparate lucruri efectiv comparabile. Pînă la urmă, însă, cercetările fizico-chimice și de altă natură, care nu privesc direct „conținutul" și care, deși supuse interpretării, nu sînt niciodată o chestiune de impresie, n-au alt rost decît să susțină sau să infirme o impresie.

Indiferent de argumentele pe care le folosesc pentru a dovedi că *Fata cu pălărie roșie* e sau nu e un tablou de Vermeer, din toate exegezele rezultă că, în atribuirea sau respingerea operei, rolul cel mai important îl joacă, totuși, părerea exegeților, adică ceva ce nu comportă prea multe dovezi. Tabloul de la Washington e foarte aproape de a deveni „un Vermeer autentic" și, odată cu el, pandantul său din muzeu : *Fata cu flautul*, întrucît discuția paternității acestuia are multe și semnificative aspecte comune.

La polul opus se situează lucrări precum *Portretul de femeie* de la Budapesta și *Portretul de bărbat* de la Bruxelles, din ce în ce mai departe de situația de a fi calificate, de unanimitatea cercetătorilor sau măcar de marea lor majoritate, drept originale de Vermeer.

Cele două portrete, de la Budapesta și de la Bruxelles, sînt picturi de o măiestrie indiscutabilă și care fac asupra privitorului, indife-

Scanned with OKEN Scanner

rent dacă acesta e doar sensibil la numele ce se află sub un tablou sau este educat să aprecieze calitatea, indiferent cine o semnează, o mare impresie. E posibil ca vreodată ele să fie atribuite, cu o motivație adecvată, unor artiști de mai mică importanță și să arate că aceștia au fost capabili să producă și capodopere ; cum e posibil, de asemenea, să fie înzestrate cu o paternitate glorioasă, moment în care lauda va căpăta cuvenitele accente patetice.

E posibil, deși nu foarte probabil, ca portretele de la Washington să fie dovedite, într-o bună zi, ca imitații ori opere ale altui artist. Dubiile asupra paternității lui Vermeer par să se înmulțească odată cu creșterea tumultoasă a celebrității lor.

Situație în care va deveni desigur oportun să ne întrebăm, din nou, dacă adorăm cu adevărat ceea ce spunem că adorăm sau sîntem, și în acest sector privilegiat al afectelor noastre, profund condiționați de vremi.

Oricum, istoria *Fetei cu pălărie roșie* dă seamă de dificultățile cu care luptă cercetătorii artei picturii cînd trebuie să se rostească asupra autenticității unui tablou.

Dacă *Vederea din Delft* e unul din acele tablouri ce par misterioase datorită cutezanțelor lor de ordin artistic și emoțional, micile picturi pe lemn de la National Gallery din Washington țin deschisă o controversă încărcată de enigme.

Fata cu pălărie roșie e citată *pentru prima oară* cu ocazia licitației Lafontaine, Paris, 10 decembrie *1822*. Să reținem anul fiindcă el este decisiv în configurarea unor întrebări. Descrierea lucrării este edificatoare pentru părerea ce trebuie s-o fi avut-o lumea despre ea pe atunci : „Van der Meer din Delft. Tînără înfățișată ceva mai mult decît ca bust, cu capul acoperit cu o pălărie de catifea roșie cu borul mare, iar corpul înfășurat într-o manta albastră. O rază de soare îi luminează în parte

Scanned with OKEN Scanner

obrazul stîng ; restul feței se resimte intens de umbra pălăriei. În acest frumos tablou se găsește tot ceea ce îl caracterizează pe adevăratul pictor ; execuția este curgătoare, culoarea viguroasă, efectul bine simțit — cu fl. 200."

Catalogînd-o în secțiunea lucrărilor asupra cărora are rezerve, Blankert opinează că ea este „fie identică, fie întru totul asemănătoare cu un tablou care figurează în catalogul licitației din 1822 ca operă a lui Vermeer".

Dubiul astfel introdus se justifică. Într-adevăr, nimeni nu ne poate certifica identitatea.

Și despre alte pînze ale lui Vermeer însă putem gîndi că sînt „fie identice, fie întru totul asemănătoare" cu lucrări amintite în catalogul licitației Dissius, de la 1696, în documente referitoare la familia artistului și în alte acte, mai ales că unora li s-a pierdut urma pînă în veacul trecut.

La 1822, însă, nimeni nu avea nici un motiv și nici calificarea să producă falsuri Vermeer, de o calitate artistică și o înțelegere a caracterului net superioare falsurilor Van Meegeren. La 1822 nu exista o problemă Vermeer ! Ce-i mai ciudat e că tabloul a stîrnit unor cercetători — Van Thienen și Swillens — serioase suspiciuni, în ce privește paternitatea lui Vermeer, datorită excesului de componente ale stilului tipic vermeerian.

Deși nu o spune direct, Blankert lasă să se înțeleagă că *Fata cu pălărie roșie* și pandantul ei, aflate astăzi la Washington, cu toate că se găsesc în muzeu încă din anul 1937, pot să fie niște contrafaceri relativ recente, adică dinainte de 1937. Că tabloul licitat la 1822 putea să fie, e drept, un Vermeer autentic, dar că tabloul atît de admirat azi e posibil, ba chiar e probabil să nu fie.

Ceea ce înseamnă că dacă înainte de 1822 nu se ivise nevoia de „Vermeeri" într-atît de presantă, încît autorii de contrafaceri să le producă, între 1822 și 1937 această nevoie se manifestase și i-a stîrnit pe pictori și pe ne-

Scanned with OKEN Scanner

gustorii dornici să cîștige un ban necinstit. Mai mult : Blankert crede că în covorul din ultimul plan e anticipat „simțul formelor, așa cum îl vedem la Gauguin".

Toate acestea ar părea să aibă un temei, dacă n-ar fi în discuție chiar tabloul de la Washington, cu tehnica sa picturală atît de specială și pe care e atît de puțin probabil ca vreun artist de azi și chiar de la începutul secolului s-o mai fi stăpînit. John Walker arată că între maniera maestrului din *Fata cu pălărie roșie* și lucrul producătorilor de faianță din Delft există trăsături comparabile : „Culorile par turnate într-o materie transparentă. S-a presupus că pictorul obținea acest efect fiindcă el privea subiectul slujindu-se de o oglindă. Pălăria tinerei fete *(Fata cu flautul* n.b.), la care s-a observat originea chineză, sugerează altă explicație. Delft, orașul unde locuia Vermeer, întreținea contacte foarte strînse cu orientul, motivul fiind industria lui de porțelanuri, celebră încă de pe atunci. Porțelanurile chinezești pictate au un aspect vitrifiat, efect pe care meșterii breslei au încercat să-l imite. E posibil oare ca Vermeer să fi căutat să reproducă, într-o oarecare măsură, pe lemn sau pe pînză aspectul porțelanului pictat chinezesc ? Singurul artist care, după știința mea, a reușit să obțină rezultate asemănătoare este englezul George Stubbs. Or, se cunoaște că pictorul Stubbs lucra pentru un fabricant de porțelanuri, Josiah Wedgewood".

E adevărat, *Fata cu pălărie roșie* însumează multe din caracteristicile stilului vermeerian și Swillens a avut de ce să se fi sesizat.

O analiză chimică a unor particule de culoare întreprinsă în anul 1968 arată că pentru tablou au fost utilizate materii colorate folosite curent în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, dar care n-au mai rămas în uz după primul sfert al secolului al XIX-lea, prin urmare după 1822 !

Scanned with OKEN Scanner

Fapt care, ironizează Blankert, ar trebui să ne conducă la ideea că „panourile de la Washington sînt de Vermeer, dar din veacul al XVIII-lea !".

Furați de acest joc al argumentelor și al contraargumentelor s-ar putea să nu remarcăm că întreaga istorie a *Fetei cu pălărie roșie* a ajuns în punctul în care, contrar logicii, se cheltuiește mai mult spirit pentru a se dovedi *ce nu este ea*, decît pentru a i se găsi un autor.

Fiindcă, în cazul acestei lucrări, cel mai greu e să propui numele cuiva, care ar fi fost capabil și motivat s-o picteze. E un fapt de care trebuie să ținem seamă : cei care se îndoiesc de paternitatea lui Vermeer nu sînt interesați ori, pur și simplu, nu sînt în stare să spună cine altul ar fi putut-o realiza.

Se ivesc cîteva posibilități și toate în pragul absurdului :

● Panourile de la Washington sînt opera unui olandez din cercul lui Vermeer, care a produs tablouri în genul maestrului, așa cum elevii lui Rembrandt au inundat piața cu imitații ce stau și azi în muzee sub numele titanului.

În care caz ar fi să avem mult mai multe tablouri de Vermeer decît se cunosc. Un elev, care ajunsese la o asemenea virtuozitate, avea nevoie de un exercițiu îndelungat și prolific. Or, toate tablourile cu un ce vermeerian în factură și viziune sînt astăzi înregistrate și analizate. Un discipol, care să fi pictat doar două tablouri în spiritul și cu tehnica maestrului nu avea cum să existe. Iar dacă a pictat, totuși, mai multe — din care cîteva sau poate cîteva zeci îi sînt atribuite acum lui Vermeer — înseamnă că...

Ajunși aici este plăcut să ne amintim butada care ne lămurește că Shakespeare nu a existat și că piesele au fost scrise de un concetățean care, întîmplător, avea același nume.

Scanned with OKEN Scanner

● Tablourile sînt o farsă. Un pictor european extrem de dotat a dat vermeeri „excesiv de tipici" într-un timp în care nimeni n-ar fi știu să precizeze în ce constă specificul celui din Delft.

● Sînt lucrări de atelier cu intervențiile maestrului.

Ipoteza se sprijină pe o altă ipoteză și anume aceea că Vermeer ar fi avut elevi.

Dacă Vermeer ar fi avut elevi, chiar și în absența unor documente care să ateste aceasta, am fi știut. Era imposibil ca o metodă atît de particulară să nu dea ecouri. Cele două panouri de la Washington nu sînt ecouri ale unei metode, ci metodă în sine, în toată splendoarea ei.

Fata cu pălărie roșie este, de fapt, unul din acele tablouri care își permit să nu se încadreze cuviincios în teoriile ce s-au construit cu privire la concepția despre pictură a autorului lor. Și nu este singura lucrare ce nu concordă cu scenariile creației.

Iată, de pildă, ce argumente are Blankert pentru a-i contesta autenticitatea : „(Fata) pare să stea așezată pe un scaun, cu brațul peste spătar, întoarsă spre noi. Capetele de leu din partea de sus a spătarului sînt și ele îndreptate către privitor... Fata nu stă așadar pe acest scaun, ci pe o mobilă cu totul imprecisă din spatele lui, sau stă în picioare și se reazemă, într-un mod la fel de imprecis, de spătarul scaunului cu capete de lei. Pe noi, astfel de impreciziuni nu ne frapează imediat. Dar pictorul din secolul al XVII-lea — și cu siguranță Vermeer — era prea consecvent în ideile sale privitoare la redarea camerei, obiectelor și acțiunilor personajelor din ea și a relațiilor lor reciproce pentru a admite asemenea neclarități".

Lăsînd la o parte că astfel de argumente nu prea au greutate în comentariul unei opere cu un stil prea original ca stilul să nu fie considerat motiv în confruntarea de opinii, să no-

Scanned with OKEN Scanner

tăm că, în legătură cu *Mijlocitoarea*, tablou indubitabil vermeerian, tot Blankert scrie: „Grupul de personaje pare să stea pe scaune în spatele unei mese; dar în acest caz nu e prea clar cum mai poate fi loc pentru lăuta ținută în mînă de tînărul din stînga...".

Deci, încă un tablou unde Vermeer e „imprecis", inconsecvent față de „ideile sale privitoare la redarea camerei...".

Fata cu pălărie roșie pune, într-adevăr, probleme exegeților, iar acestea sînt mult prea interesante pentru a le trata grăbit, un urma unor speculații ca acelea de mai sus.

Într-un studiu din 1973 semnat de John Walsh Jr. și Hubert van Sonnenburg (Comentariile tehnice) se arată că e vorba de o pictură pe panou (de lemn) și nu pe pînză, cum eronat s-a scris în absolut toate lucrările despre Vermeer.

Vitale Bloch, avînd cunoștință de o fotografie cu raze X realizată în 1933 de C. F. Louis de Wild, atrage atenția asupra faptului că, sub straturile de culoare ale portretului *Fetei...* se observă un chip de bărbat „de un tip vag rembrandtian".

Fata cu pălărie roșie, scrie și Sonnenburg, este una dintre puținele lucrări ale lui Vermeer pe panou de lemn (de fapt numai două — n.n.); ea e realizată cu pensulația caracteristică, atît de precisă a pictorului. În ilustrație se poate vedea cum artistul a pictat portretul fetei direct peste un portret de bărbat executat de un alt artist. Nu era ceva neobișnuit în vremea aceea, cum n-a fost nici mai tîrziu; pictorii găseau astfel oportun să se lipsească de plicticoasele operații ale preparării unei suprafețe de pictat... E puțin probabil ca *Fata cu flautul*, pictată pe un panou de dimensiuni asemănătoare, să acopere un pandant al tabloului în discuție".

John Walsh Jr. e unul din autorii care iau în seamă, în analiza operei lui Vermeer, posi-

Scanned with OKEN Scanner

bilitatea că acesta să se fi slujit, pentru a transpune pe pînză, în două dimensiuni, imaginea realului de o „cameră obscură cu lentile mobile“ — aparat pe care îl și reproduce din cartea lui R. Zahn *Oculus artificialis...* (Nürnberg, 1701, ed. a II-a). O invenție superioară „mașinii de desenat“ a lui Dürer, întrucît artistul putea să vadă pe un ecran al aparatului, încadrat după dorința sa și colorat conform cu realitatea, motivul ce urma să-l reprezinte.

Tot John Walsh Jr. oferă, pentru a fi comparată cu o reproducere ușor mărită a *Fetei cu pălărie roșie,* o fotografie uimitoare. Pare un detaliu al tabloului în alb negru și anume al părții din stînga jos. Vedem cu cap de leu, o țesătură groasă (o „cafa“) aruncată cu o neglijență studiată pe marginea scaunului și, ca fond, o tapiserie.

Ideea i-a aparținut lui Charles Seymour Jr. El a aranjat obiectele de epocă în felul în care le potrivise spre a le picta și Vermeer, apoi i-a cerut lui Henri Beville să le fotografieze focalizînd imaginea pe centrul fundalului. De fapt, fotografia a fost executată printr-o oglindă, astfel ca să se poată obține și „efectul de oglindire“ remarcat de cîțiva istorici de artă.

„Efectele optice ale picturii și ale fotografiei sînt similare“ scrie John Walsh Jr. și e lesne să ne convingem de aceasta.

Analiza oricărei lucrări a lui Vermeer nu poate face abstracție de faptul că artistul a fost preocupat în permanență de chestiunile perspectivei și de modernizarea muncii pictorului.

Lawrence Gowing nu vorbește despre probabilitatea folosirii unei aparaturi optice — întrucît la data apariției studiului său faptul nu începuse încă a fi bănuit — dar cînd concluzionează asupra „realismului“ lui Vermeer din Delft, scrie de parcă ar fi avut în vedere aceasta : „Marea sa virtute a fost exactitatea descripției... El a inventat un procedeu în reprezentare prin care obținea cea mai magică

Scanned with OKEN Scanner

dintre iluzii, eliberată însă de grija descrierii materialelor și de vocabularul tehnic constituit în acel moment... Noua metodă a lui Vermeer înlocuiește vocabularul dispersat al descripției materiale cu un cod omogen, un cod al luminii. El nu mai e preocupat de nimic altceva, ca și cum pînza ar fi devenit o retină imparțială".

Mintea omenească singură nu e în stare să conceapă o metodă de reprezentare atît de nouă și atît de coerentă dacă nu e stimulată. În epocă — și la Delft în mod special — mulți artiști se pasionau de problemele opticii și de modalitățile în care „camerele obscure" îi puteau ajuta pe artiști. Atunci au fost realizate primele *trompe-l'oeil,* cutiile perspective — de către Van Hoogstraten — și o sumedenie de aparate optice, de înșelat ochiul.

Nu este lipsit de semnificație nici faptul că Vermeer a avut toată viața legături cu naturalistul Anthonie van Leuwenhoeck — savant care a reușit, între altele, să perfecționeze microscopul și telescopul — și că anume predispoziții scientiste ale artistului au întîlnit condiții favorizante. Olanda era pasionată de optică. Olandezii fiind cei care, la 1590, au inventat microscopul și, la 1608, telescopul.

Ce cărți de optică și de știință a imaginii putea citi în vremea aceea un artist plastic? Multe și utile.

Marcel Brion dă o listă bogată și pe care o mai putem îmbogăți în secțiile de profil ale oricărei biblioteci de istoria științei: *Trompe-l'oeil*-urile de la Villa Spada din Roma de Borromini (1638), scrierile despre scenografia teatrală ale lui Furttenbach (1652) și Sabattini (1637), lucrările unor savanți care erau deopotrivă matematicieni, fizicieni și constructori de instrumente optice, precum *Physica curiosa* de Caspar Schott (1662), *Ars Magna* de Athanasius Kircher (1646), *La perspective avec le raison des ombres et des lumiers* a lui Salomon de Caus (1612).

Scanned with OKEN Scanner

„Gustul — comentează Marcel Brion — merge acum către cutiile optice... care, datorită unui ingenios sistem de oglinzi, dau iluzia unor spații infinite, deschise în toate direcțiile... Ce altceva este au tablou „de interior" olandez dacă nu reprezentarea unei cutii, prin care căpătăm într-un plan iluzia profunzimii, a celei de a treia dimensiuni...".

Aparatele optice îl ajută pe artist să se „distanțeze", să compare două realități : una a motivului de reprezentat, alta a reducției sale pe un ecran, unde și umbra și lumina sînt mai intense.

De fapt, un artist cu o inteligență marcată științific cîștiga, făcînd experiențe cu aparate optice, lucruri mult mai importante decît circumstanțele unei compoziții lesnicioase. El observa că lumina, pe măsură ce se focalizează, devine atît de intensă, încît ecranul însuși (adică imaginea proiectată pe el) pare să emane lumină.

Nu vedea aceasta doar Vermeer. Erau treburi la îndemîna oricărui pictor, numai că pentru ceilalți confrați — cu excepția, poate, a lui Fabritius, de Hooch și, uneori, a lui de Witte — tradiția era mai puternică : în umbră, hotăra tradiția, culorile nu se transformă în alte culori, ci trec spre negru. Vermeer a văzut altfel : „ El era în stare să înregistreze nuanțele culorilor mai corect decît oricare alt pictor din veacul al XVII-lea. Vermeer a făcut această observație importantă că umbrele nu sînt niciodată brune și că nu virează niciodată spre negru ; introducînd sistematic luminozitate și culoare în fiecare parte umbrită, el a înfățișat diferitele intensități ale luminii, într-un mod care poate fi definit drept un clar obscur coloristic". Sînt descoperiri care, subliniază John Walsh Jr. „vor primi o explicație științifică mulți ani mai tîrziu".

Astfel stînd lucrurile, unde trebuie plasat în cronologia operei tabloul *Fata cu pălărie*

Scanned with OKEN Scanner

roșie ? In prima treime a creației, în treimea de mijloc, în ultima ? Și ce explicație trebuie să primească, în scenariul cronologic, faptul că face parte din prima parte sau ultima. E ca și cum am căuta acul în carul cu fîn. Pentru a desemna dificultatea extremă a unei operațiuni de localizare o asemenea expresie este cum nu se poate mai potrivită.

Este limpele că, în conformitate cu modul său de lucru, revoltător de încet și în care chestiunea productivității, în înțelesul ei comun, nu se punea, fiecare tablou de Vermeer nu poate fi plasat decît ori înaintea ori în urma unui alt tablou. E puțin probabil ca pictorul să fi executat două pînze concomitent. Un paragraf al licitației Dissius din 1696 ar părea să ne contrazică. Aici, la nr. 38 este consemnat „Un chip în veșminte antice, neobișnuit de artistic". La nr. 39 stă scris : „Încă unul de același Vermeer", iar la nr. 40 : *„O replică a aceluiași"*.

Multora, tablourile lui Vermeer le apar ca asemuindu-se destul între ele, astfel încît să se numească replici. Într-un fel, toată creația sa e una de „replici". Verbul plin de suficiență a alcătuitorului de catalog la licitație nu mergea pînă acolo încît să se refere, spre a diferența două portrete drapate, la treburile esențiale ale meșteșugului. Dealtfel, în multe alte liste alcătuite cu grabă apar indicații pe care le-am vrea mai nuanțate, mai deslușite. În 1640, la întocmirea înscrisurilor de bunuri, cu ocazia separării lor (la divorțul părinților Catharinei Bolnes, viitoare soție a lui Vermeer), s-a scris inventarul tablourilor în acești termeni : „Un tablou cu unul care cîntă la trompetă", „Un peisaj unde se ghicește în palmă", „Un tablou cu unul care suge la piept", „Unul idem care plînge de zor". La licitația Dissius aflăm alte caracterizări comparabile, în sensul ambiguității : „Una care se gătește, foarte frumos de același".

Scanned with OKEN Scanner

Cataloagele și înscrisurile de bunuri nu se alcătuiau cu gîndul la posteritate. Unii autori de monografii au împărțit cele două decenii creatoare ale lui Vermeer în cîteva secțiuni. În consecință, ei n-au manifestat ambiția de a „data" fiecare lucrare, ci le-au încadrat, pe principii comparatistice, într-una din secțiuni.

Este o exagerare să insistăm asupra anului de execuție. Chiar dacă, printr-un noroc, vom descoperi anul în care a fost pictat un tablou sau altul de Vermeer, problema datării tuturor lucrărilor sale va fi încă departe de a fi rezolvată.

Autorii care discută opera în secțiuni au mai multe șanse să găsească acul în carul cu fîn. Pentru astfel de treburi matematicienii au pus la punct un procedeu capabil să conducă la un rezultat convingător. Se numește înjumătățirea intervalurilor. Se împarte *fînul* în două și se caută *acul* într-una din jumătăți. Dacă nu-l găsim acolo, îl găsim cu *certitudine* în cealaltă, care, la rîndu-i, se împarte tot în două jumătăți. Și așa mai departe, pînă la intervalul unde găsim acul și de unde știm, *cu certitudine* că mai departe nu e nevoie să căutăm.

Vermeer a trăit puțin. Opera lui e ori de tinerețe, ori de maturitate. Singurul tablou datat — *Mijlocitoarea,* 1656 — e din tinerețe. Dacă așa picta Vermeer în prima jumătate a anilor de creație, e logic să deducem din lucrare, în acord cu datele psihologice generale ale vîrstei, caracateristicile felului său de a picta.

Astăzi, studenții de la arte plastice sînt deprinși devreme cu ideea că rostul lor e să-și precizeze și să-și consolideze personalitatea, idee ce trece aproape prin consens în urma aceleia, odinioară prioritare, a învățării unui meșteșug.

Învățăceii meșteșugului picturii din vremea lui Vermeer deprindeau de la meșter un mod de a zugrăvi imagini pe pînză și rareori, și

Scanned with OKEN Scanner

numai din observații răzlețe, și un mod de a se considera pe sine.

În anii de formație și imediat după aceasta, artistul trebuia să facă proba a aceea ce știa, dovada disponibilităților și puterii de muncă. El conta ca o investiție și era dator să arate că s-a investit bine într-însul. O astfel de etapă este diversă tematic, tinde a se materializa în lucrări de dimensiuni impunătoare, emană vigoare, încredere în materie, are intensități subliniate, nu mocnite. E vîrsta la care oamenii descoperă lucruri care-i marchează o viață — și acum trebuie să fi înțeles Vermeer — după *Mijlocitoarea,* dacă nu cumva cu ocazia realizării pînzei — ce posibilități îi oferă unui pictor contemplativ, iubind realul pînă acolo unde iubirea devine adorație pură „camera obscură". Artistul de mare talent acum uzează de „împrumuturi". Tendința e extensivă și într-o seamă de tablouri realizate acum — ce răspund unor imperative ale vîrstei — găsim elementele ce vor fi tratate intensiv în epoca următoare.

Adică după vîrsta de treizeci de ani, cînd, tematic, opera e mult mai coerentă. Urmează, deci, o perioadă în care se acumulează concluzii, cînd pictorul nu mai experimentează, ci folosește cu chibzuială ceea ce știe. El încă învață, dar studiul are alte rațiuni : de adîncire, în sprijinul a ceea ce a apucat să știe. E o perioadă lipsită de excese ; comanda unui tablou *mare* înseamnă o tulburare a obișnuințelor. Tablourile mai mari, impecabile sub raport tehnic, vădesc, totuși, o anume indecizie a viziunii. Maturizîndu-se, artistul nu pierde din curiozitatea față de natură, dar nu mai acumulează cunoștințe atît de grăbit ca în tinerețe și nici ingeniozități. El aprofundează, iar schimbările, cîte se ivesc în operă, sînt rezultatul sporului de intensitate în simțire și în meditație. Creația se „ordonează" — cum zice von Bode. Meșteșugul se rotunjește, se esențializează, capătă ceva din înțelesul sferei. Chiar manierismul perioadei nu-i altceva decît un

Scanned with OKEN Scanner

saț al meșteșugului, o încercare de a depăși impasul perfecțiunii.

Să comparăm două pînze din două etape ale creației : *Paharul cu vin* și *Clavecinista în picioare* și vom vedea că o asemenea construcție a scenariului se justifică.

Mijloacele nu sînt, în chip esențial, altele, numai că jubilația ce pare s-o fi resimțit artistul, pe vremea cînd le punea pentru prima oară în lucrare, s-a potolit în cea de-a doua pînză. Suprafața tabloului nu mai e saturată cu culoare, artistul știe să obțină aceleași efecte cu o mînă mai sigură, cu economie de pastă colorată. De fapt, dacă n-am cunoaște maniera din tinerețe — confirmată de existența unui tabloul datat — *Clavecinista în picioare* ne-ar uimi prin simplitatea mijloacelor, prin firescul tușei : impresia de perfecțiune e atît de prezentă încît nu ne mai întrebăm *cum e făcut* tabloul. În *Paharul cu vin* vedem bine *cum e făcut,* imaginea se oferă parcă analizei.

Unii comentatori au remarcat la Vermeer faptul că artistul „nu se fălește aproape niciodată“ cu măiestria sa. Într-un veac baroc, el e pictorul cel mai puțin ostentativ.

După 1945, catalogul operei lui Vermeer a suportat o seamă de revizuiri extrem de amănunțite, astfel că tendinței de îmbogățire, survenită între 1937 și 1945, din cauze pe care le vom prezenta, i-a succedat una din purificare, de sărăcire sistematică a fondului de operă, în beneficiul unui portret al *artistului perfect,* fără slăbiciuni și fără abateri din drum.

Și prima tendință, și cealaltă au găsit puncte de sprijin în „scenariile“ făcute pînă atunci de diverși autori.

Trebuie spus că în scrierile despre Vermeer tipărite înainte de al doilea război mondial înregistrăm sumedenie de sugestii care, dezvoltate, au orientat ulterior cercetarea vieții și creației sale în direcții cel puțin incitante, dacă nu totdeauna convingătoare ; la vremea lor

Scanned with OKEN Scanner

însă acestea au părut ori prea subtile, ca să poată fi exploatate, ori prea curajoase.

Rememorarea acestora ar conduce la reevaluarea meritelor unor Henry Havard, Gustave Vanzype, Jean Chantavoine sau Eduard Plietzsch — autori citați adesea, dar rareori citiți — însă ar îndrepta și studiul nostru spre capcanele exhaustivității.

Urmare a cîtorva din ideile născute prematur, „subiectul Vermeer" a fost pricina și ocazia unuia din cele mai complexe afaceri cu falsuri din toată istoria artei și trebuie spus foarte apăsat că din această afacere „subiectul" și, în general, studiile de istoria artei au tras numai beneficii.

E încă o dovadă a modului neobișnuit în care lucrează eroarea.

În luna mai, 1945, soldații armatei a VII-a americane descoperă într-o mină de sare o parte din colecția de obiecte de artă alcătuită de vanitosul mareșal al celui de-al III-lea Reich, Göring. Între tablourile astfel dosite e remarcată o pînză necunoscută de Vermeer: *Cristos și femeia adulteră*. Se află curînd că tabloul fusese achizionat pentru Göring de către Walter Hofer, unul din apropiații ministrului nazist, prin intermediul bancherului Alois Miedl, un german asociat al firmei olandeze specializată în comerțul cu artă Goudstikker din Amsterdam.

Schimbul de tablouri, fiindcă, de fapt, de un schimb era vorba, fusese mediat de un alt negustor de artă olandez, Reinstra van Strijvesande, care obținuse lucrarea de la un pictor, Han van Meegeren, domiciliat în Amsterdam, pe Kaizersgracht, 321.

Acest Han van Meegeren, deși izbutea să-și vîndă bine propriile-i picturi, ținea, ca atîția alți confrați din acele vremuri și din vechime, și o negustorie de artă.

La primele investigații s-a stabilit că van Meegeren, care susținea că descoperise tabloul

Scanned with OKEN Scanner

în Italia, în familia unor patricieni de origine olandeză stabiliți acolo și sărăciți, apelase la serviciile lui van Strijvesande pentru ca acesta să fie vîndut pe piața olandeză. Opera lui Vermeer era, în cel mai strict sens al termenului, de patrimoniu și asta o știa oricine, cu atît mai mult un pictor. El, van Meegeren, ar fi voit să oprească tranzacția, care tocmai se pusese la cale și prin care tabloul îi era transmis lui Göring, dar faptul că în schimbul pînzei mareșalul oferise cîteva zeci de opere ale unor vechi maeștri olandezi l-a făcut să înțeleagă că întreaga poveste era patronată de stat.

Arestat la sfîrșitul lui mai și învinuit de colaborare cu inamicul — învinuire, care, odată probată, aducea și cele mai grave pedepse — van Meegeren declară că tabloul în chestiune, laolaltă cu alte 13, intrate, prin intermediul comerțului de artă și al unor comisii de experți cu un cuvînt decisiv în stabilirea paternității, în mari muzee și colecții, erau pictate de el. Astfel van Meegeren putea fi condamnat ca falisificator de tablouri și nu pentru colaborare cu dușmanii patriei.

În continuare, povestea lui van Meegeren și a falsurilor realizate de el o vom urmări cu indicarea surselor bibliografice, întrucît, ca în toate situațiile unde e vorba de mari interese culturale și financiare, sursele sînt adesea contradictorii. În relatarea de presă a procesului „e aproape imposibil — scrie Piero Bianconi — să dai de două articole scrise de primă mînă, identice în substanță". Adevărul este că în tot ce s-a scris despre van Meegeren și falsurile sale — comparbil ca întindere cu ce s-a scris despre Vermeer însuși — contradicțiile abundă.

Din cele 14 tablouri falsificate, van Meegeren apucase să vîndă 9. Din totalul de 7.167.000 de guldeni negociați, îi revenise un cîștig net de 5.460.000 de guldeni !

Relatări mai patetice ale cazului și în care, în ciuda unei distanțări ironice față de stilul

Scanned with OKEN Scanner

presei „de scandal“ sînt preluate multe din mijloacele acesteia (Frank Arnau : *Kunst der Fälscher — Fälscher der Kunst,* Düsseldorf 1959 ; ediție revăzută de autor în 1964, München/Zürich — Traducerea românească *Arta falsificatorilor — Falsificatorii artei* în 1970 la „Meridiane“ de Gheorghe Székely) tind să acrediteze ideea că van Meegeren, un pictor cu posibilități modeste și, în orice caz, opac la înnoirile petrecute în artă în deceniile de după 1900, ar fi urmărit să-și ofere, printr-o mistificare de anvergură, o consolare : prea puțin luat în seamă de critica de artă, tratat cu răceala cuvenită de altfel „pictorului-fotograf“, autor a numeroase portrete convenționale, dar bine plătite, van Meegeren își bătea astfel joc de competențele critice ale domeniului.

Dacă e de admis că o cauză a activității sale de mistificator și, îndeosebi, a perioadei ce se încheie cu primul fals din serie *(Pelerinii la Emaus),* a fost nevoia de a se răzbuna pe soartă și pe cei care o întruchipau — criticii și istoricii de artă —, mobilul care a contat a fost cîștigul.

Acțiunile ce semnifică răzbunarea pe un destin ingrat află, cînd sînt povestite, o anume simpatie, atît din partea naratorului, cît și din partea publicului. Istoria vieții lui van Meegeren găsește, la majoritatea celor ce o relatează, un ton și o argumentație străină adevărului. Dacă van Meegeren ar fi dezvăluit falsul și ar fi luminat din proprie inițiativă motivele ce l-au determinat să procedeze astfel, cazul său ar fi avut tragism. Van Meegeren însă și-a dezvoltat tema consolatoare a răzbunării doar strîns cum s-ar spune, cu ușa, în timpul procesului și în convorbirile pe care le-a avut cu felurite persoane înainte de darea sentinței și în detenție.

Orice excroc se simte nițel mîndru de fapta lui, dar dacă unii excroci se simt foarte mîndri de înșelăciunea pe care au produs-o, asta nu-i face mai puțin culpabili. Nu sentimentele ex-

Scanned with OKEN Scanner

crocului interesează, ci consecințele actelor lui. Citind multe din paginile ce s-au scris despre „cazul van Meegeren" am constatat că pînă și pana unor persoane preocupate să restabilească înterg adevărul a fost înrîurită de psihologia întărîtată a cititorilor lor. Ideea că, în felul lui, van Meergeren a fost, totuși, un mare performer a născut în public o reacție ambiguuă. Performerii, frondeurii, mai cu seamă, se bucură de simpatie. Realitatea e că o oarecare simpatie au arătat și acuzatorii — cei din justiție ori specialiștii solicitați ca martori ai acuzării — pierzînd din vedere parcă faptul că o competență e destul de lesne de înșelat. Greu — ar fi spus Brâncuși — nu e atît să săvîrșești un fapt, cît să ajungi în starea de a-l săvîrși.

Ideea de a produce falsuri artistice e în contradicție cu esența actului de creație : afirmarea propriei personalități. Cînd un pictor se hotărăște să schimbe tabăra, să renunțe la ceea ce îi face lui și breslei principala calitate, trebuie să aibă niște îndemnuri. Ori, nici un pictor cu adevărat puternic în talentul său n-ar putea hotărî, oricît de greu ar duce-o, să întoarcă armele. Falsificatorii pot fi foarte pricepuți, dar niciodată creatori, fie și „în felul lor".

Dovadă chiar van Meegeren : primul său fals : *Pelerinii la Emaus* e și cel mai aproape de țel. Toate celelalte arată o depreciere rapidă a mijloacelor și a scopurilor. Singurul impuls care nu și-a modificat conținutul a rămas nevoia de bani.

Obiectivul lui van Meegeren a fost la început să picteze un tablou ca Vermeer, în datele tehnicii lui Vermeer și cu psihologia pictorului din veacul al XVII-lea, operă în stare a acoperi o secvență din viața de artist a acestuia, pentru care se credea că nu ne-au rămas mărturii.

Van Meegeren întrevede posibilitatea de a realiza un fals, prin care să-și redreseze situația financiară încă din anii 1931—1932. Tot

Scanned with OKEN Scanner

atunci încep pregătirile, dar lucrul propriu zis de pictor la *Pelerinii la Emaus* se desfășoară pe durata a numai șase—șapte luni, din toamna lui 1936 pînă în primăvara lui 1937.

Două chestiuni se cer privite cu atenție.

În cei șase ani de preparare a condițiilor, o importanță egală au avut-o însușirea tehnicii lui Vermeer (cu asigurarea materialelor trebuincioase) și studiul cărților scrise despre delftez. Van Meegeren trebuia să se edifice asupra tipului de fals cu șanse reale de a fi luat drept autentic.

Van Meegeren știa că, din punct de vedere tehnic, tabloul urma să treacă niște probe, să răspundă unor examene de laborator. Tabloul trebuia să se comporte exact cum s-ar fi comportat o pictură de Vermeer ori, mai bine zis, o pînză de Vermeer dintr-o anumită perioadă a vieții sale.

Deci, van Meegeren trebuia să fabrice acel tablou pe care istoricii cei mai autorizați ai „subiectului' nu s-ar fi mirat prea mult să-l vadă apărînd, ba ar fi trăit și o anumită jubilație de ordin profesional — lucru de asemenea intuit de falsificator.

Testele de autentificare urmau să arate rezistența vopselelor la alcool și alți solvenți, prezența obligatorie a albului de plumb, acolo unde era folosit masiv și, prin urmare, putea fi dovedit în chip convingător, eventualele suprapuneri de imagini (prin examene radiografice), coloranții utilizați și compatibilitatea materiilor colorante cu acelea indicate de rețelele timpului și găsite, de regulă, la analizele altor tablouri din epocă (probă care impunea delicate studii la microscop și prin analiză spectrală, precum și unele mai delicate interpretări).

Pentru marea majoritate a cercetătorilor, satisfacția de a se fi ajuns ca, datorită aportului unor științe exacte, studiul tabloului să comporte niște premize aparent infailibile, conduce la ignorarea unor realități, de ordinul

Scanned with OKEN Scanner

evidenței și ele, și anume că regulile au excepții ori că, din cauza necunoașterii tuturor circumstanțelor, în care se manifestă o regulă, ea poate să fie, la un moment dat, discreditată de mulțimea excepțiilor.

Aceleași analize de laborator utilizate în 1937, cînd Abraham Bredius a expertizat *Pelerinii la Emaus* se practică și azi și au o marjă de siguranță considerabilă mai mare. Totuși, nimeni nu se mai încumetă să le categorisească drept infailibile. (Un exemplu: spectroscopia și studiul la cele mai perfecționate microscoape din dotarea muzeografilor au dovedit că materiile colorante utilizate la pictarea *Fetei cu pălărie roșie*, atît de controversatul tablou de la Washington, erau frecvente în vremea lui Vermeer și au fost în uz în tot secolul al XVIII-lea. Argument aparent categoric, la care Blankert a replicat că, fără îndoială s-au prelevat probe nu din stratul superior, pentru a nu dăuna lucrării, ci din acela inferior, conținînd portretul de tip rembrandtian, și care, fără nici un dubiu, e „din epocă").

Van Meegeren s-a pregătit foarte judicios în vederea realizării unui fals „perfect". Mai întîi și-a procurat cartea lui A. M. de Wild *Vermeers Technik*. (În chip straniu, astăzi această carte nu-i citată decît rarisim în îndreptarele bibliografice la monografiile Vermeer !).

Van Meegeren știa că, în eventualitatea unui scandal, A. M. de Wild era chemat printre experții solicitați de justiție să se exprime nu asupra autenticității... falsului, ci, conform specialității sale, asupra autenticității mijloacelor celui care a realizat acel tablou. Dovadă că așa s-a și întîmplat.

Cu ocazia unei îndelungate anchete, încheiate cu concluzia că lucrările enumerate de van Meegeren erau contrafaceri realizate de mîna lui, A. M. de Wild nu a avut altceva de făcut decît să confirme că, într-adevăr, inculpatul

Scanned with OKEN Scanner

se ținuse strict de litera cărții sale. Ea stabilea elementele definitorii ale tehnicii vermeeriene între care : folosirea pensulelor din păr de bursuc, a unor uleiuri de flori, a unor vopsele și lianți preparați în felul aproape ritual în care se frecau vopselele și se combinau lianții în atelierele meșterilor pictori de odinioară, a pietrei de lapislazuli pisate pentru faimosul „albastru Vermeer".

Pînza, pe care urma să picteze „Vermeerul", van Meegeren o obținuse curățind tabloul unui anonim din veacul al XVII-lea, o *„Înviere a lui Lazăr*. A păstrat de la acesta benzile de piele și cuiele originale, forjate Dacă toate preparativele au durat ani, putem să ne imaginăm că ele au fost atît de laborioase încît van Meegeren ar fi putut deveni un specialist cu un rol de arbitru în conservarea și restaurarea operei lui Vermeer.

Van Meegeren a fost condamnat la un an închisoare, pentru fals, și curînd, la 30 decembrie 1947, s-a stins din viață. La multe din întrebările ivite pe parcursul procesului nu s-a dat răspuns. Van Meegeren nu a izbutit să convingă pe toată lumea că el și nu altcineva a fost autorul *Pelerinilor la Emaus*.

Mai tîrziu, cînd disputa în jurul autenticității *Pelerinilor*... va intra decisiv pe un făgaș al rațiunii, se va dovedi că, paradoxal, măestria lui van Meegeren s-a întors împotrivă-i, deturnînd afacerea în ridicol.

Studiind scrierile despre Vermeer, van Meegeren a optat pentru pictarea unui tablou care să certifice că :

1. Vermeer era catolic și, în consecință, preocupat de pictura pe motive religioase mai mult decît o putea proba lucrarea *Cristos în casa Martei și Mariei*.

2. Vermeer a suferit, „în tinerețea sa necunoscută", unele influențe italiene (direct, în Italia, și indirect, prin opera „caravaggiștilor din Utrecht").

Scanned with OKEN Scanner

3. Vermeer era pictorul „pur" și deci avînd, în tot ce picta, „valoare universală". El nu a făcut două tablouri la fel păstrînd, totuși, în fiecare lucrare acel ceva unic, esențial, inimitabil, deosebitor.

Scenariul noului „vermeer" era astfel în concordanță ori, mai bine zis, răspundea celor mai insistente idei dintr-un scenariu general al operei, capabil să dea satisfacție cîtorva din cei mai notorii specialiști în opera lui Vermeer.

Era, prin urmare, esențial ca lucrarea să ajungă a fi expertizată de o persoană cu mare audiență în domeniu, capabilă de a face, sub imperiul dragostei pentru artist, un marcaj autoritar de idei. Și nu-i exclus ca van Meegeren să se fi gîndit la Bredius.

„Vermeer, observă Bianconi, nu a stîrnit interesul falsificatorilor decît după redescoperirea sa de către erudiți, redescoperire care a determinat, evident, o cerere adecvată în comerțul de artă. E adevărat, falsuri s-au găsit în circulație și la sfîrșitul secolului al XIX-lea, deși într-o seamă de cazuri era vorba de imitații realizate de admiratori ai operei (cum a fost cazul germanului Claus Mayer), utilizate mai tîrziu în scopuri „frauduloase"

Piero Bianconi adaugă că deși un număr de tablouri au putut să circule cu numele lui Vermeer, slăbiciunile lor au ieșit repede în evidență la examene critice mai serioase și că, de fapt, aproape niciodată un fals nu a fost confundat cu un veritabil Vermeer.

„Se poate spune că la acea dată (1937 n.n.) lumea era în așteptarea operelor religioase ale lui Vermeer. O seamă de istorici erau, într-adevăr, convinși că Vermeer ar fi lucrat la comanda unor grupuri catolice din Olanda, iar descoperirea *Pelerinilor la Emaus* părea să confirme cu mare exactitate ipoteza".

Van Meegeren era, în fapt, familiarizat cu problemele vechii picturi încă din tinerețe,

Scanned with OKEN Scanner

El exersase, în vederea intrării la Academia de Arte Frumoase din Haga, în 1913, o serie de acuarele reprezentînd „interioare" în genul interioarelor din secolul al XVII-lea ; cît despre examen, una din probe a constat în executarea unei copii după un tablou de epocă. În expozițiile cu lucrări proprii din anii următori, van Meegeren a expus pictură cu tematică religioasă și, cum au dovedit unii critici după 1950, tipologic, portretele de bărbați din alegoriile sale expuse între 1918 și 1920 anunță figura lui Cristos din *Pelerinii...*

E interesant de știut cum s-au verificat premizele falsificatorului.

Tabloul i-a fost prezentat lui Bredius de către un misit și savantul, cu întreg prestigiul științei sale, precum și al venerabilei vîrste de 80 de ani, pe care o împlinea, și-a rezervat dreptul, după ce a avut și rezultatul examenelor de laborator, să publice descoperirea.

A și făcut-o, pe un ton entuziast, în numărul 71 (pag. 211) din noiembrie din „The Burlington Magazine" : „A new Vermeer". „O capodoperă, a scris dr. Abraham Bredius, care încununează toată opera". Și, în continuare : „Este un moment minunat din viața unui om îndrăgostit de Vermeer să se confrunte el însuși și pe neașteptate cu opera unui mare maestru, neatinsă, pe pînza originală și fără intervenția nici unui restaurator, de cînd aceasta a părăsit atelierul autorului ei".

În decembrie, tabloul e cumpărat cu 550 000 de guldeni de „Rembrandt Vereeniging" (Societatea Rembrandt) și dăruit Fundației Boymans din Rotterdam (unde se mai găsește și astăzi, dar nu în aceeași sală și nu sub același nume).

Pînza este rapid adoptată drept „capodoperă", iar în expoziția cuprinzînd 450 (!) de tablouri „capodopere clasice ale artei olandeze") organizată de Muzeul Boymans în anul

Scanned with OKEN Scanner

următor, cu ocazia urcării pe tron a Reginei Wilhelmina, devine centrul de interes al manifestării.

Atribuirea lui Bredius este confirmată de un număr absolut impresionant de critici și istoriei de artă, al căror cuvînt avea greutate în acei ani. Ei n-au mai gafat niciodată atît de strălucit, întrucît nu li s-a mai creat niciodată condițiile optime pentru o eroare de anvergură.

Greșeala unui savant de talia lui Abraham Bredius este comentată în fel și chip, iar unii autori nu găsesc pur și simplu termenii rațiunii pentru a o califica. E o atitudine neștiințifică, deoarece un istoric de artă nu e o persoană calificată să gîndească și să simtă în contul tuturor. El este un om, întocmai tuturor celorlalți oameni, capabil să trăiască mari emoții în seama a ceea ce socotește mintea lui a fi *realitatea*. Astfel socoate și Christopher Wright : „Unui ochi modern, picturile lui van Meegeren îi par a aparține lumii de pe ecranele cinematografelor din anii '30 simbolizate de Greta Garbo și, în ciuda imaturității lor din punct de vedere stilistic, falsurile lui van Meegeren incită imaginația populară ca un exemplu de cît de lesne au putut fi păcăliți experții acelor vremi. Ce nu s-a spus niciodată e cît de grăbit e publicul să accepte cuvîntul experților, fără a mai privi și la picturile pe care aceștia le impun".

Claude Bernard spunea că „cea mai mare piedică în calea eforturilor noastre de a învăța este ceea ce cunoaștem, nu ceea ce ignorăm".

Pe Bredius, tot ceea ce cunoștea el despre o perioadă... necunoscută din viața lui Vermeer l-a împiedicat să considere noul Vermeer în chip adecvat. Și nu era vorba de ceea ce știa doar el, ci de ce se știa de către toată lumea. Abraham Bredius nu prea avea de ales. Cine oare are puterea să revizuiască mereu tot ceea ce a învățat ? Și, mai ales,

Scanned with OKEN Scanner

cine are tăria să recunoască prompt și cu eleganță că s-a înșelat în chiar procesul acumulării de cunoștințe ?

Eroarea adevărată ar fi să tratăm cu superioritate realitatea că Bredius a fost înșelat — și nu că s-a înșelat. În chestiunea valorii, e relativ simplu să fim înșelați.

Cît despre savanții care au elogiat la pragul de sus al superlativelor falsul, nu tabloul l-au elogiat ei, ci pictura lui Vermeer, ale cărei calități tabloul venea să le confirme. Procesul psihologic e unul obișnuit, în analiza părților atribuim acestora din calitățile întregului, și cînd nu le conțin.

Eroarea mare s-a petrecut după ce primul fals a fost adjudecat, din momentul în care, acceptate ca fapte, premizele „picturii din tinerețe" s-au șablonizat atît în fabricația de „vermeeri" a lui van Meegeren, cît și în cadrul pieței operelor de artă, nițel isterizată de „epocala descoperire".

A. B. de Vries scria că „miracolul apariției s-a transformat într-un miracol al picturii".

Ulterior, unii l-au prezentat pe van Meegeren ca pe un posedat de amintirea delftezului. Obsesia, adică, îi dedubla personalitatea pînă într-atît încît, în sinea lui, se considera Vermeer.

Încă o încercare de a face realitatea mai misterioasă decît este. Van Meegeren a produs, pentru a scoate bani, doi „de Hooch", tablouri care au intrat urgent în colecțiile Daniel George van Beuningen, pentru 219 000 guldeni, și Willem van der Vorm, pentru 220.000 guldeni. (W. Froentjes : „*L'Affaire van Meegeren*", „Revue de Criminologie et Police technique", 1949 ; în ce privește aspectele judiciare, poate fi citat articolul lui J. W. Kallenborn, din vol. XXII, „Revue internationale de police criminelle").

Falsurile de Hooch erau și ele niște opere „tipice" maestrului : *Băutorii* și *Jucătorii de*

Scanned with OKEN Scanner

cărți. După acest intermezzo, „vermeerii" ieșiră în serie : un *Cap al mîntuitorului*, studiu pentru o lucrare necunoscută și, după el, în scurtă vreme însăși „capodopera" necunoscută, *Cina cea de taină*, (lucrare cu unele neglijențe în tehnica propriu zisă a falsificării, în sensul că van Meegeren nu s-a mai ostenit, ca prima oară, să curețe bine pînza din secolul al XVII-lea a lui Abraham Hondius — o *Scenă de vînătoare*. La radiografiile cu raze X, se vedea limpede că se suprapuneau două imagini, dar dorința lui van Beuningen de a colecționa noile „miracole" era prea mare, ca aceasta să mai aibă vreo importanță). Apoi, *Isac binecuvîntîndu-l pe Iacob*, *Cristos și femeia adulteră*, *Spălarea picioarelor* — toate lucrări din „tinerețea necunoscută a artistului", compoziții pe teme biblice și populate cu o mulțime de portrete de bărbați în prim plan.

Numărul mare de apariții masculine, masive și cu o psihologie rudimentară, aproape gregară, ar fi fost cauza pentru a-i pune în gardă pe experți. Adevărul este că unele personalități au exprimat public îndoielile lor. Se pare însă că nu destul de ferm și nu cu argumentele cele mai potrivite.

În detenție, van Meegeren a fabricat un tablou, mai mare decît toate celelalte, mai mare decît oricare original de Vermeer : *Isus între cărturari* (1,57 m × 202 cm). Proba a fost acceptată. Ea a dezvăluit, datorită îngroșării caracterelor lipsa de noblețe a viziunii în celelalte falsuri. Dacă pînă atunci se manifestase tendința de a se lua în discuție doar performanțele de mistificator ale lui van Meegeren, acum, în sfîrșit, se descopereau și limitele priceperii sale.

Deși istoria lui van Meegeren ar fi trebuit să se încheie odată cu stabilirea adevărului, ea a continuat, în joc fiind acum vanitatea unor colecționari. Două cărți relatează pe larg despre confruntarea de interese —

Scanned with OKEN Scanner

cele strict științifice contra unora de toate naturile — și ele conțin, cu sublinieri, o idee ce trebuie să ne pună pe gînduri ; dacă e adevărat că *Pelerinii la Emaus* e tabloul de o calitate net superioară celorlalte realizate de van Meegeren, e tot atît de adevărat că nu e un tablou autentic de Vermeer (H.M. van Dantzig : „Johannes Vermeer. De «Emmausgangers en de critics»", Leiden-Amsterdam, 1947 ; P. B. Coremans „Van Meegeren's faked Vermeers and De Hooghs", Amsterdam, 1949).

Observația pare gratuită, însă ea are în vedere situația creată după proces, cînd mai mulți oameni de cultură și din lumea artelor plastice, încă impresionați de „atmosfera elevată" a *Pelerinilor*... au înclinat să vadă în aceasta o lucrare originală, discreditată în scandalul van Meegeren sau au emis opinii contradictorii (ca, de exemplu, Jean Decoen în cartea : *Retour à la verité ! (Înapoi la adevăr*, Rotterdam, 1951).

E de adăugat, în această prea sintetică prezentare a cazului van Meegeren, că un element decisiv în dovedirea ca fals a tabloului *Pelerinii la Emaus* l-a constituit un examen chimic efectuat de Dr. P. B. Coremans : falsificatorul utilizase, pentru a-și învechi artificial picturile, rășini sintetice obținute abia în secolul nostru.

Aproape că nu mai e nevoie să spunem că, imediat, un alt chimist a demonstrat contrariul, și anume că lianții medievali se comportă uneori întocmai rășinilor sintetice moderne și că un al treilea, urmare unor alte serii de analize, a venit să susțină că, de fapt, stratul de vopsea examinat nu conținea nici un fel de rășini de sinteză !

S-a afirmat că prin numărul de tablouri falsificate, și răsunetul acțiunii sale, van Meegeren și-a cîștigat un loc în istoria artelor.

Scanned with OKEN Scanner

Adevărul este că el și-a cîștigat exact locul pe care l-a rîvnit și că sforțarea sa, indiferent ce motivație intimă va fi avut, a slujit mult consolidării gloriei lui Vermeer. Atît de mult, încît mulți oameni știu cîte ceva despre artistul din Delft și despre arta sa numai pentru că le-a fost dat să afle totul despre van Meegeren.

Astăzi, creația lui Vermeer cunoaște cea mai înaltă prețuire, iar personalitatea sa e definită în termenii geniului. Lucrările lui nu apar la licitații, întrucît toate au ajuns în colecții de stat sau sub incidența drasticelor comisii patrimoniale, care nu îngăduie ca valori de o asemenea însemnătate să fie scoase din țările respective. La examenul a ceea ce se cheamă posteritatea critică ne găsim pe treapta cea mai înaltă.

Vreme de două secole după moartea artistului însă, personalitatea lui nu a interesat pe nimeni, dovadă că destule lucrări au circulat sub alte nume, iar aprecierea operei a cunoscut fluctuații bizare.

Vreme de două secole, tablourile lui Vermeer au fost cînd cumpărate, cînd vîndute în rînd cu lucrările „micilor maeștri olandezi" și cu prețul plătit pentru acestea, fără a se face niciodată o distincție, așa cum facem în zilele noastre, între delftez, pe de o parte, și ceilalți artiști din timpul său, pe de altă parte.

Nu trebuie să fii un specialist pentru ca, luînd în seamă toate cîte se cunosc, să conchizi și asupra secolelor de uitare, dar și asupra discreției existenței artistului și a actului creator.

Albert Blankert se întreabă dacă, într-adevăr, Vermeer a fost chiar atît de *ignorat* pe cît sugerează această părere larg răspîndită ?

În capitolul despre „Vermeer și publicul său", Blankert demonstrează că artistul a fost cunoscut și apreciat la *Delft*, că tablourile lui au fost plătite, în timpul vieții, cu prețuri mari

Scanned with OKEN Scanner

și că, după moarte, au fost vîndute adesea cu sume considerabile.

Ce nu pare să observe Blankert e că a fi fost apreciat la Delft nu e tot una cu a fi fost apreciat în veacul său. Delftul nu era Amsterdam, iar dacă e să comparăm nu indicele notorietății lui Rembrandt, ci al unui alt pictor din Delft, al lui Michiel van Miereveld ori chiar al unui străin stabilit în oraș — Samuel van Hoogstraten — cu al lui Vermeer putem aprecia că notorietatea lui Vermeer nu a depășit decît rareori planul local.

Ca probă a faimei de care s-ar fi bucurat artistul și în afara urbei, Blankert citează un act în care Vermeer și un alt pictor delftez, Johannes Jordaens, apar ca experți în arta italiană, chemați la Haga pentru a-și spune punctul de vedere asupra valorilor dintr-o colecție ce urma să fie vîndută la licitație. „...domnii Johannes Jordaens și Johannes Vermeer, eminenții pictori din Delft..." glăsuiește documentul.

Oare cum trebuie interpretat acest act, dacă deopotrivă cu Vermeer, e socotit „eminent" și mediocrul Johannes Jordaens ?

Cît despre prețul pe care-l primea artistul pe lucrări, nu știm nimic precis.

Unicul act, din care deducem un preț al picturilor sale e acela prin care se consemnează că, în schimbul unei datorii de 617 florini și 6 stuiverși, văduva răposatului pictor i-a dat brutarului Hendrick van Buyten tablourile *Chitarista* și *Femeie citind o scrisoare*.

S-ar crede că 300 de guldeni per lucrare era o evaluare curentă pentru pictura lui Vermeer și unii chiar au interpretat documentul astfel, numai că el avea o clauză : dacă văduva nu era în stare să achite ratele anuale convenite, ca să-și ia înapoi tablourile *date drept gaj*, van Buyten putea să le scoată la vînzare, să obțină pe ele cît va fi reușit să obțină, urmînd ca diferența de datorie să fie achitată, în continuare, de Catharina.

Scanned with OKEN Scanner

Aceleași date pot fi citite, cum vedem, în mai multe feluri, deși numai unul exprimă adevărul. Judecăm de mai multe ori realitățile unui timp cu sentimente și criterii fundamentate de timpul pe care-l trăim. Dacă urmărim mărturiile pe direcția indicată de ele, căpătăm o înțelegere mai nuanțată a faptelor. E greu să afirmăm că artistul a fost complet uitat. În schimb, se susține ideea că de-a lungul a două secole și mai bine Vermeer nu a dobîndit nici recunoașterea și nici larga notorietate pe care socotim astăzi că le merita. A nu fi de tot uitat, nu-i totuna cu a fi popular ori prețuit.

Cristopher Wright oferă, întru deslușirea gingașelor probleme puse în prim planul discuției de Blankert, cîteva pagini documentare, din care urmărim cota tablourilor create de Vermeer (indiferent sub ce nume vor fi circulat ele). Desprindem din lectura lor că prețurile au ținut un curs fluctuant, atît de fluctuant încît, cu excepția poate a *Vederii din Delft*, pentru nici o altă pînză nu deducem din prețuri un consens de opinie asupra valorii.

Iată cîteva exemple :

Fata turnînd lapte (Lăptăreasa) — (vîndut în anul 1696) cu 175 florini (guldeni) ; (1701) cu 320 florini ; (aici, un Gerard Dou s-a vîndut cu 6000 florini !!!) ; (1719) cu 126 florini ; (1765) cu 560 florini ; (1768) cu 925 florini ; (1798) cu 1550 florini ; (1813) cu 2125 florini.

Dantelăreasa — (1696) cu 28 florini ; (1778) cu 150 florini ; (1813) cu 84 florini ; (1815) cu 260 florini ; (1870) cu 7500 franci (pentru Luvru).

Alegoria credinței — (1699) cu 400 florini ; (1718) cu 500 florini ; (1735) cu 53 florini (!) ; (1749) cu 70 florini.

Astronomul și *Geograful* — au fost vîndute împreună pînă în anul 1778 astfel : (1713) cu 300 florini ; (1720) cu 160 florini ; (1729) cu 106 florini ; (1778) cu 172 florini ; după care,

Scanned with OKEN Scanner

la o licitație din 1797, cele două tablouri trec la proprietari diferiți, *Astronomul* fiind adjudecat la prețul de 270 florini, iar *Geograful* cu 133 florini.

Fata (de la Mauritshuis) — (1696) cu 36 florini ; (1882) cu 2 florini și 30 st. (!!). Este poate același tablou care s-a găsit în colecția Jean Larson și care, la moartea acestuia în 1664, a fost estimat la 10 florini.

Ulicioara — (1696) cu 72 florini ; (1800) cu 1040 florini.

Femeia care cîntărește aur — (1696) cu 155 florini ; (1701) cu 113 florini ; (1703) cu 150 florini ; (1769) cu 170 florini ; (1777) cu 325 florini ; (1826) cu 800 florini.

Fata adormită — (1696) cu 62 florini ; (1737) cu 8 florini și 5 st. (!!) ; (1881) cu 8500 franci ; revîndut în același an cu 12000 franci

Vedere din Delft — (1696) cu 200 florini ; (1822) cu 2900 florini.

Considerînd relativa stabilitate a monedei (florinul, numit ulterior și gulden) observăm că estimările au fost mai generoase în cazul unor tablouri ce puteau să-și păstreze faima — datorită în special temei și, prin aceasta, posibilității de a fi raportate la îndeletniciri tipic olandeze, precum : *Fata turnînd lapte*, dar foarte capricioase în cazurile în care era în discuție doar calitatea picturii și, eventual, notoritatea autorului *(Astronomul, Geograful)*.

Unele lucrări au fost vîndute adesea, altele mai rar dar și-au păstrat de-a lungul timpului o popularitate semnificativă : *Vedere din Delft, Ulicioara*.

Minunatul portret de fată de la Mauritshuis a cunoscut, ca și *Fata adormită*, ca și *Alegoria credinței*, ca și *Dantelăreasa*, dealtfel, o seamă de estimări care pot să ne contrarieze. Ele arată cît s-au deteriorat cu timpul informațiile despre autorul acestor opere.

Sîntem motivați să gîndim că Vermeer nu a fost ignorat ca artist, ci numai ca foarte

Scanned with OKEN Scanner

mare artist. Întocmai operelor altor „mici maeștri", cîteva din pînzele sale au circulat cu o legendă, care le-a asigurat o oarecare popularitate — *Fata turnînd lapte*, despre care s-a scris în cataloage că e „faimoasă" *Femeia care cîntărește aur* — iar dacă artistul însuși ar fi lăsat în urmă, ca atîția confrați, o legendă oarecare, probabil că termenul „ignorat" ar fi fost întrebuințat mai rar sau mai prudent. Faptul că după cîteva tablouri — *Ulicioara, Vedere din Delft, Chitarista*, au fost executate încă din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea cópii (în cazul *Vederii din Delft* vreo zece) arată că ele erau îndeajuns de îndrăgite spre a fi copiate, indiferent dacă autorul era sau nu celebru.

Și astăzi, *Dantelăreasa, Fata turnînd lapte, Vedere din Delft* rămîn tablouri îndrăgite, în ciuda faptului că mulți poate îl ignoră pe autor. Sînt imagini care au darul de a sintetiza în memoria vizuală a unui public foarte variat un soi de (impresii) criterii general valabile în chestiunea frumosului ori a idealului.

Cei cîțiva mărunți imitatori din epocă ai lui Vermeer — care mai mult i-au trivializat metoda, decît i-au popularizat-o — Esaias Boursse, Cornelis de Man, Michiel van Musscher —, nu trebuie puși în linie cu Jacobus Vrel. Cîteva din *Ulicioarele* acestuia i-au fost atribuite de către Thoré-Bürger lui Vermeer și, de atunci, numele lui Vrel apare adesea în exegezele viziunii vermeeriene (secțiunea dedicată ecourilor la contemporani). După opinia mea este nepotrivit să vorbim de o înrîurire. Dacă Vrel a cunoscut pictura lui Vermeer și și-a propus cumva să lucreze în genul delftezului, o altă alcătuire interioară și un meșteșug limitat, deși nu lipsit de farmec, l-au îndreptat pe alte căi și spre o artă sortită altui public, decît acela al modelului său.

Scanned with OKEN Scanner

Portretul artistului făcut de el însuși

În primele cataloage de licitații, descrierea lucrărilor lui Vermeer — ca, dealtfel și a altor artiști ce nu se bucurau de mare faimă — e sumară și uneori confuză. De aceea, nu putem fi niciodată siguri că toate pînzele, despre care se spune că au figurat în listele licitației din 16 mai 1696, de la Amsterdam, sînt și cele efectiv vîndute atunci. Ambiguitatea vechilor descrieri nu ne permite să susținem că, de exemplu, „Portretul lui Vermeer într-o cameră cu diferite accesorii pictat de el neobișnuit de frumos. 45-o fl.“ (poziția 3 în catalog) este unul și același lucru cu *Atelierul* sau *Meșteșugul picturii* de la Viena.

Unii consideră că la 1696 s-a vîndut, de fapt, un autoportret, căruia ulterior i s-a pierdut urma, și că alegoria vieneză face parte din categoria picturilor care ori n-au părăsit casa artistului în timpul vieții sale, ori, dacă au părăsit-o, au intrat în alte colecții.

La Biblioteca Națională din Paris e păstrată o gravură a lui Johannes Meyssens, un contemporan al artistului (1612—1670) avînd inscripția *„Ver Meer pinxit“*. Gravura, reprodusă în mai multe monografii, a suportat comentarii contradictorii.

„Tradiția vrea“, spun unii autori, „ca imaginea să-l înfățișeze pe Vermeer“.

Asta înseamnă că nu se știe cine a afirmat pentru prima oară (și nici cu ce motive) că planșa reprezintă transpunerea unui autoportret.

Asta mai înseamnă că inscripția „Ver Meer pinxit“ poate fi contestată, în sensul că ar fi o adăugire tîrzie — pe placă sau pe gravură, că portretul nu ni-l arată pe Vermeer, ci pe alt pictor — poate din seria celor cu nume asemănător — sau că e o atribuire în temeiul dorinței de a-i da un chip „sfinxului“.

Scanned with OKEN Scanner

Nu-i exclus ca gravura să fie prelucrarea, cu mijloacele curente ale graficii de reproducere din veacul al XVII-lea, a unui autoportret de Vermeer.

Cristopher Wright vine cu o informație nouă : el crede că lucrarea, după care s-a tras garvura, se păstrează în Florida, în colecția John and Joanna Bass, Miami Beach. Faptul e verosimil, întrucît un tablou corespunzînd descrierii făcute la licitația amsterdameză a circulat, iar Thoré-Bürger l-a avut în fața ochilor.

Piero Bianconi notează : „Numărul 3 de la licitația din Amsterdam... rămîne recunoscut, dacă nu-l identificăm cu magnifica pînză de la Viena“ Thoré-Bürger credea că „Portretul lui Vermeer într-o cameră cu diferite accesorii pictat de el...“ ar fi putut fi pînza ce i se atribuise la o licitație din 1780 la Haga și pentru care se plătise 480 florini ; în 1785, la licitația colecției Slingelandt, sub numele lui Pieter de Hooch, aceeași pînză a fost vîndută cu 600 de florini. Smith a acceptat atribuirea cea nouă, iar la nr. 8 din catalogul de Hooch întocmit de el a descris tabloul astfel : „Interiorul unei camere. Un bărbat în halat de casă și stînd în apropierea unei ferestre pare să lucreze la un ecritoar, așezat la rîndu-i ca o carte pe masa acoperită cu un covor. Un sac de voiaj, o pungă de bani și o hartă sînt agățate pe pereți. Un fotoliu și alte accesorii ocupă primul plan.“

În 1833 a trecut, sub numele lui Nicolas Coediyck, prin licitația colecției Goll van Frankenstein (450 fl.), ca să fie, mai apoi cumpărată către 1860, în Olanda, de un englez. La acesta trebuie să fi descoperit Thoré-Bürger pînza. El a atribuit-o, fără să ezite, lui Vermeer, cu regretul de a nu vedea reprezentat, în ciuda feluritelor accesorii comune, același personaj ca în *Atelierul*...

Condiția de „artist rentier“ a lui Vermeer, precum și metoda înceată, experimentalistă și

Scanned with OKEN Scanner

perfecționistă, prin care și-a constituit stilul ne îndeamnă să bănuim o relație aparte cu modelele sale.

Cine sînt ele ? Sînt prezențe ocazionale ? Sînt apropiații pictorului și ai familiei ? De ce a pictat cu predilecție aceeași femeie ?

Întrebările, oricît de nesemnificative ar putea să pară, în raport cu problemele esențiale din procesul stabilirii operei și al cronologiei sînt prea frecvente ca să ne permitem a le ignora.

Un model oarecare, plătit cu ziua ori cu săptămîna, fie el și foarte expresiv, nu-i poate oferi artistului atîtea prilejuri de contemplație caldă și devotată.

Se vorbește uneori de răceala, de prestanța celestă a unor tablouri. Am cunoscut pictori care în fața *Atelierului* de la Viena au denunțat senzația unui sublim glacial, a unei desăvîrșiri distante, care descurajează.

Înaintea altor pînze însă, aceeași oameni au mărturisit cea mai suavă încîntare la sentimentul ce le străbate, la acel „sens al detașării" — după expresia lui Wright „atît de rar în secolul al XVII-lea".

Într-adevăr, e greu de aflat, în veacul său, un al doilea pictor capabil de a înfățișa portretul unei trăiri mai nete și mai concentrate.

Vermeer a pictat portretul fericirii de a exista pur și simplu. „Valorile de fericire ale creației sale" (conform criteriului clamat de Worringer) sînt pilduitoare, scutite de elemente reziduale.

În epocă, se cunosc nenumărate portrete colective, compoziții cu multe personaje și scene de gen în care, în rolul unuia din participanți, artiștii și-au făcut autoportretul. De obicei, autoportretele sînt lesne de separat din grup : ca să-și zugrăvească chipul, pictorul se uită într-o oglindă. El se privește drept în ochi. Din care cauză, înaintea acestor compoziții avem senzația că sîntem iscodiți, că cineva țintește spre noi. Impresia devine deosebit de

Scanned with OKEN Scanner

acută dacă vom contempla autoportretul din locul în care trebuie să se fi găsit artistul cînd l-a realizat.

Între cele cîteva chipuri de bărbați înfățișate de Vermeer, doar unul lasă impresia că „pozează", că ne urmărește cu ochii : personajul din stînga, din *Mijlocitoarea*. El poartă același costum ca artistul care stă întors cu spatele către public în *Atelierul*. Nu-i neapărat o îmbrăcăminte tipică de pictor, cum s-a susținut uneori.

S-a afirmat, în nenumărate rînduri, că în *Mijlocitoarea* bărbatul vesel, ce închină paharul cu vin întru atenția privitorului, este însuși Vermeer. În unele monografii, detaliul de tablou cu fața în penumbră a petrecărețului este astfel machetat încît să deducem că autorii ni-l propun ca „autoportret".

S-a mai spus că și-n *Atelierul* e vorba de un autoportret fără... față. Vermeer nu-i Magritte !

Nu-ți trebuie un spirit din cale afară de ascuțit ca să remarci trăsăturile comune la o seamă din bărbații și femeile ce i-au fost artistului modele. Comun nu-i însă totuna cu identic. André Malraux a crezut că poate întocmi o cronologie a creației bazat pe analiza vîrstelor femeii ce-i pozează din vreme în vreme. André Malraux era convins că într-un număr considerabil de pînze — cu totul 9 — o vedem pe Catharina Bolnes, soția pictorului. Comparînd imaginile, francezul scrie : „Aceasta nu e demonstrație, și o suită de fapte și de sugestii, al căror întreg îmi pare a impune un acord... O asemănare, care n-are cum să fie întîmplătoare, leagă între ele unele personaje vermeeriene ; destui pictori și-au aflat modelele în familie și ideea că artistul ar fi geograful sau astronomul, soția sa — femeia care cîntărește aur, tînăra cu turban — una din fiice, în vreme ce în fata cu flautul și în fata cu pălărie roșie vedem o altă fiică, vine să con-

Scanned with OKEN Scanner

firme — deși el și-a întinerit cîteodată modelele — sugestiile reieșite din studiul stilului".

Eroarea lui André Malraux nu constă în aceea că a propus o cronologie a operei în temeiul unor observații cu un grad de subiectivitate avansat. Operația nu-i atît de nouă și, în cazul altor pictori, ne-ar apărea ca fundamentată. André Malraux este poate prea categoric cînd ia foarte în serios așa-zisul realism al lui Vermeer. Pictorul cel mai precis din tot veacul nu-i, totuși, un verist. El e amănunțit și exact în reprezentarea unei lumi, care-i una *imaginată după realitate*.

Ochiul său nu poate să nu observe — sentimentul nu poate să nu se exercite deodată cu privirea.

Cînd tot ce ni se dezvăluie privirii ca lume obiectuală nu-i altceva decît manifestare a luminii, trebuie să admitem că lumea obiectuală din tablourile lui Vermeer e și ea în întregime o manifestare a luminii, a unei lumini aparent asemănătoare celei reale, dar în esență deosebită.

Timpul care se scurge schimbă, e adevărat, orice chip, dar ar fi exagerat să vorbim despre felul în care timpul a însemnat an cu an, în cei douăzeci în care și-a realizat opera, obrazul modelelor. Ele nu arată tinerețe, ci o nealterată prospețime și o civilizație a simțirii, ce face specificul întregii portretistici vermeeriene.

Artistul parcă ar insista să ne atragă atenția că altele sînt lucrurile importante în opera sa. Că — de exemplu — a ne ambiționa să considerăm personajul cu paharul de vin din *Mijlocitoarea* drept autoportretul său, ar fi să nu înțelegem sensul participării artistului la spectacolul glorificării castei curtezane, a sublimei creaturi născînd din lumină păstoasă și răsfăț senin.

Anotimpurile feminității, în opera lui Vermeer, sînt tutelate de armonii vivaldiene.

Scanned with OKEN Scanner

În 1908, un *Portret de bărbat* din Muzeul Regal din Bruxelles a fost catalogat sub numele lui Vermeer. Isarlo, în 1935, socotea că vede în chipul inteligent, dar placid al personajului trăsături similare cu ale gentilomului — evident mai tînăr ! — din *Paharul cu vin* de la Berlin.

Tabloul de la Bruxelles — considerat, nu se știe de ce, un autoportret al pictorului — i-a furnizat lui Isarlo motivele spre a vorbi despre tînărul din *Paharul cu vin* ca de un alt autoportret.

Deși ipoteza lui Isarlo a fost repede abandonată, cîtorva autori le-a fost plăcut să creadă, în continuare, că în prezențele masculine, fie ele și din planul al doilea al acțiunii, trebuie să vedem autoportrete ale maestrului. Se subînțelege aici o curiozitate mai degrabă omenească, decît una strict științifică.

În continuare, lucrările au mers așa cum se întîmplă adesea : deși termenul de comparație și care a dat ideea, adică portretul de la Bruxelles, a fost scos din discuție — cîțiva istorici au căutat — și pentru că au căutat, știind ce vor să găsească, au și găsit — noi autoportrete : domnul grav, aproape crispat din *Lecția de muzică* de la Londra, astronomul și geograful din pînzele de la Paris și Frankfurt, bărbatul stînd cu spatele la public din *Concertul* (Boston) și chiar impunătorul militar din *Soldatul și fata care rîde* (Colecția Frick).

Pictorii și-au scrutat dintotdeauna figura în oglindă. Ei au beneficiat astfel de un model docil și necostisitor. Unii — ca Rembrandt sau Van Gogh — au sondat în propriile conștiințe cu o stăruință și o profunzime care le-au fost mîntuire și soluție intelectuală. Numeroși artiști din veacul al XVII-lea și-au făcut autoportretul, ca participanți la acțiunile povestite de ei pe pînză. Cîțiva din fală și dorință de notorietate, alții din obișnuita vanitate de a-și ilustra rangul ori aspirațiile în plan social.

Scanned with OKEN Scanner

Lui Vermeer aceste îndeletniciri i-au fost străine.

Dacă avem argumente să socotim că în *Mijlocitoarea*, din pricina vîrstei și, poate, a temei, artistul a îndrăznit — dar cu cîtă discreție ! — un autoportret, e normal atunci să considerăm în alegoria *Atelierului* nevoia sa de anonimat.

Eul vermeerian e cuprins și în rafinatul elogiu adus femininului.

Lucrul care l-a marcat, pînă la obsesie, a fost de a realiza aceasta precis și cu eleganță, în circumstanțe favorizante ale luminii.

Și nu neapărat spre a se deosebi de ceilalți pictori, ci fiindcă era singurul mod adecvat unui autoportret al sentimentelor ce-l animau și, mai ales, al minții și măiestriei sale.

Scanned with OKEN Scanner

REPERE BIOGRAFICE

Anii 1591–1632 (origini)

1591 — Se naște la Delft tatăl pictorului *Reynier Vermeer Jansz**, (alias Vosch sau Vos — în românește: Vulpe — și, poate, Van der Minne). Părinți sînt Neeltgen Goris (±1567—1627) și Jan Reyersz. (+1597). După moartea lui Jan Reyersz., care fusese croitor, Neeltgen se recăsătorește în două rînduri. Întîi cu Claes Cortiaensz. (+1619), apoi cu Jan Michielsz. Back, care moare și el în 1621, la un an după contractarea căsătoriei. Claes Cortiaensz., care-și mai spunea și *Van der Minne*, a fost croitor și muzician (or, poate mai bine, lăutar — „*speelman*" în acte). Jan Michielsz., Back era dulgher naval. Neeltgen, spune J.M. Montias, „pare să fi fost foarte dibace în comerțul cu mărunțișuri" (a organizat și loterii), dibăcie care a îndemnat-o ulterior să-și înmulțească banii investindu-i în tranzacții cu tablouri. Un frate al lui Reynier se chema Anthony Jansz. *Vermeer* și era pietrar.

1595 — Se naște, la Antwerpen, *Dingnum Baltens* (nume ce apare alternativ cu Dymphna și Digna. E fiica lui Balthasar Claes Gerritsz. Tatăl Dignei, născut și el la Antwerpen, era deci flamand. În 1609 e semnalat la Amsterdam ca agent de schimb în tranzacțiile ac-

---

* Transcripția diferită a numelor în aceste repere biografice se explică prin aceea că au fost utilizate *ad litteram* felurite documente de epocă. În unele documente numele apar scrise în chip diferit.

Scanned with OKEN Scanner

ționarilor Companiei Indiei de Est. În 1619 este implicat într-o afacere cu bani falși. Doi complici sînt condamnați la moarte, urmare a declarațiilor sale. Scapă cu viață acceptînd să colaboreze cu autoritățile. Fratele Dignei, Reynier Balhensz. (+1653), menționat ca ucenic tîmplar în Delft, la 1618, este întemnițat în 1619, în locul tatălui său, dispărut din localitate. Prins în scurt timp, arestat și anchetat, Balthasar este eliberat, ca urmare a străduințelor unei rude influente. Acest Reynier Balthensz. unchi al pictorului din partea mamei, era antreprenor pentru construcții și fortificații cu caracter militar *(werkmeester)*. A avut, un an înainte de a muri, o seamă de probleme financiare, care au afectat economic întreaga familie și pe nepot.

27 iunie *1615* — *„Reynier Jansz. van Delft kaffawerker oud 24 jaeren"* (kaffawerker — adică țesător de kaffa — în vîrstă de 24 de ani) se însoară la Amsterdam cu *„Digna Balthasars oud 20 jaeren"*.

9 octombrie *1619* — Claes Cortiaensz., al doilea soț al lui Neeltgen Goris, este înmormîntat *în* Biserica Nouă (Nieuwe Kerk) din Delft. Mențiunea este de reținut. Nu toată lumea își putea permite să cumpere un loc de veci *în* Nieuwe Kerk (biserica datează din 1381). Iată ce spune Paul Zumthor: „În schimbul achitării unei taxe, oamenii foarte înstăriți pot fi îngropați în capelele din navele laterale ale bisericii. De multe ori își cumpără mormîntul încă din timpul vieții..." E ciudat că tuturor biografilor le-a scăpat acest detaliu: cei mai mulți din membrii familiei lui Vermeer și pictorul însuși au fost îngropați *în* biserică (fie în Nieuwe Kerk, fie în Oude Kerk, adică în Biserica Veche).

15 martie *1620* — Se naște Geertruijt, tatăl fiind *„Reijer Janszoon kaffawerker"*, iar mamă, conform înscrisului din registrul comunal, *„Dingenum Baltens"*. Ortografierile atît de diferite ale numelor sînt firești și frecvente în epocă.

9 ianuarie *1622* — Se căsătoresc, la Gouda, Reynier Cornelisz. Bolnes și Maria Tin (sau Thins) ambii din Gouda. Una din fiicele lor, Catharina, se va mărita, la 1653, cu Vermeer, pictorul.

8 decembrie *1623* — Reynier Jansz, mătăsar (kaffa werker), îi vinde lui Balten Claes Gerritsz., socrul său, toate lucrurile din casă — inclu-

Scanned with OKEN Scanner

siv 16 tablouri — bunuri care rămîn, în continuare, la proprietarul lor, cu titlu de împrumut. Tranzacție curentă pe atunci și care, zice Blankert, „avea fără îndoială scopul de a-l ajuta pe vînzător să scape de raliment". Tablourile, prețuite de pictorul Joris Gerritz. van Lier, unul din artiștii ale căror lucrări Reynier le vinde la rîndu-i prin magazinul său, valorează 53 de guldeni și 10 stuiverși, adică 7,6 procente din valoarea întregului inventar. E interesant că în listă nu apar nici cafaua (un soi de țesătură groasă ornamentală), pe care cafagiul ar fi trebuit să o aibă în stoc, dacă ar fi profesat efectiv în meșteșugul respectiv, nici uneltele ori mașinile acestuia. Dar apar tablouri, multe tablouri, fapt ce ne lămurește asupra îndeletnicirii de atunci a lui Reynier și asupra direcției în care întreprinzătoarea sa mamă trebuie să-și fi orientat banii și ideile. „Cu totul, spune Montias, tablourile formează o colecție mult mai variată și mai cuprinzătoare decît ne-am aștepta la un meșter tînăr".

2 ianuarie *1625* — Luînd în arendă un han — care-i, după toate probabilitățile, același cu „De Vliegende Vos", ce apare în acte zece ani mai tîrziu — Reynier Jansz. își adaugă încă un nume: Vos, adică Vulpe. E limpede că spera să beneficieze astfel de notorietatea localului. De acum înainte semnează ori e pomenit adesea ca Reynier Jansz. Vos (sau Voos, Vosch).

iulie *1625* — Dintr-un document aflăm că Reynier Jansz., împreună cu doi amici, îl rănesc grav, într-o încăierare petrecută la hanul zis „Mechelen" (acela al cărui proprietar va deveni 16 ani mai tîrziu), pe soldatul Willem van Bylandt. Soția lui Reynier, Dignum Baltens, și mamele celor doi amici plătesc fiecare, pentru stingerea conflictului, cîte 24 de guldeni.

14 noiembrie *1625* — E înmormîntat soldatul Willem van Bylant. E probabil că moartea i s-a tras de la rănile căpătate cu 4 luni în urmă — din moment ce mama sa izbutește să obțină de la unul din atacatori o compensație de încă 25 de guldeni.

6 septembrie *1627* — Neeltgen Goris, mama lui Reynier Vosch, este îngropată *în* Nieuwe Kerk. Puțin după deces, casa sa „cu trei camere" și averea mobilă sînt scoase la licitație în beneficiul creditorilor.

12 august *1631* — Arien Hendricksz., van Buyten, cismar și tată al brutarului Hendrick van

Scanned with OKEN Scanner

Buyten — cel despre care, mai tîrziu, cavalerul de Monconys va scrie că poseda lucrări de Vermeer — livrează niște încălțăminte lui „Reynier Jansz., Vermeer hangiu pe Voldersgracht". Două luni mai tîrziu, Reynier intră în ghilda Sft. Luca, dar nu ca hangiu, firește, ci ca negustor de artă. Poate că în hanul său se ținea și un negoț de artă, dat fiind, pe de o parte, interesul manifestat de Reynier pentru artă și artiști, iar pe de altă parte faptul că astfel de stabilimente erau, atunci ca și astăzi, unul din locurile agreate de pictori.

13 octombrie *1631* — „Reynier Vos off Reijnier van der Minne" se înscrie în ghilda Sft. Luca. E meșter *„consvercoper"* (vînzător de obiecte de artă) și plătește taxa de 6 guldeni.

Anii 1632–1653

31 octombrie *1632* — Se naște și e botezat în Nieuwe Kerk *„copilu* Joannes, tată Reynier Jansoon, mamă Dignum Balthasars". Dat fiind că familia lui Reynier locuia efectiv în cîteva din odăile locantei (conform paragrafului următor), putem conchide că Vermeer s-a născut în imobilul de le Voldesgracht numit „De Vliegende Vos" (Vulpea zburătoare) și anume în partea dinspre nord a uliței, la doi pași de capela unde se întruneau meșterii ghildei Sft. Luca. „Faptul că Vermeer a fost botezat într-o biserică protestantă — notează Blankert — nu exclude cîtuși de puțin posibilitatea ca părinții săi să fi fost, totuși, catolici". Deși ar fi neadevărat să vorbim de intoleranță religioasă în Olanda acelor vremuri, Maria Thins, viitoarea soacră a artistului, va continua și după ce se va muta la Delft să meargă pentru slujbele religioase mai importante din an la Gouda.

27 ianuarie *1635* — Se atestă din nou că Reynier Vos este hangiu pe Voldersgracht, la „De Vliegende Vos", local arendat în care și locuiește cu toată familia.

17 februarie *1638* — „Reynier Jansz. Vosch, mătăsar *(kaffawerker)* și Dingnum Balten, soț și soție, locuind pe Voldersgracht în Delft..." Voldersgracht sau Splaiul Piuarilor era o ulicioară ce mergea și mai merge încă paralel cu latura de nord a pieții orășenești — Marktveld sau Cîmpul Tîrgului — unde se găsea și casa cu cîrciumă zisă „Mechelen".

Scanned with OKEN Scanner

Cartierul pe nume Marktveld era, după expresia lui Blankert, „foarte distins".

septembrie *1640* — Într-un înscris ce consemnează o seamă de tranzacții cu pictori din Delft și Haga apare, pentru prima oară, numele de Vermeer. Martori ai operațiunii sînt „Reynier Jansz., Vermeer alias Vos", care semnează doar „Vermeer" și pictorul Pieter Steenwijck. Întărește notificarea un alt pictor, Jan Baptist van Fornenburgh specialist în flori la Haga, între 1608 și 1651. Conținutul documentului sugerează că între Reynier și van Fornenburgh trebuie să fi existat relații mai strînse decît cele privind strict comerțul de artă, poate chiar de prietenie. Actul acesta, precum toate celelalte, în care e vorba despre pictori, ne convinge că Jan Vermeer a copilărit într-un mediu preocupat de artiști și de problemele lor de viață. Și, desigur, de meșteșug.

1640 — Maria Thins îl părăsește, la Gouda, pe Reynier Bolnes din cauza violențelor acestuia. Împreună cu fetele sale, Cornelia și Catharina, se mută la Delft. Nu se știe unde au locuit pînă cînd cumpără, prin fratele Mariei — Jacob — casa de pe Oude Langedijck. Venind aici și Willem, fiul lui Reynier și al Mariei Thins, în noua locuință se instaurează vechiul climat brutal din care cele trei femei încercaseră să evadeze.

martie *1641* — „Reijnier Vosch" (cf. ortografiei numelui în act) cumpără de la Willem Jansz. Slooting casa „Mechelen", plătind aproximativ 2 700 guldeni. Imobilul cu 6 vetre (cămine) era cel mai impunător din cartier, iar prețul unul dintre cele mai mari plătite vreodată la Delft de vreun membru al ghildei pictorilor. O casă de artist costa obișnuit între 1 000 și 1 800 de guldeni. „Mechelen spune Montias, trebuie socotită drept una din cele mai costisitoare și dorite locuințe din oraș". Vînzătorul era un bogat negustător de grîne. Stăpînea case, corăbii și felurite alte bunuri. Averea sa mai includea și o colecție de tablouri cu opere de artiști din Delft, dar și de artiști din alte orașe. Se poate presupune că o parte din prețul casei a fost acoperit prin tablouri, dat fiind că autorii cîtorva pînze din succesiunea Slooting sînt înregistrați adesea în anturajul lui Reynier Vermeer.

27 noiembrie *1641* — Reynier Bolnes și Maria Tin, părinții Catharinei Bolnes, viitoarea soție a lui Jan Vermeer, divorțează la Gouda. Cîteva

Scanned with OKEN Scanner

din tablourile împărțite, prin decizie judecătorească, între membrii familiei, o vor însoți pe Catharina în casa „Mechelen". Le vedem pe pereții unor camere înfățișate în picturi de Jan Vermeer.

27 martie *1643* — Evert van Aelst, pictorul de naturi moarte atît de prolific și de ingenios, apare cu o datorie către Reynier Jansz., Vos. Se poartă tratative ca datoria să fie acoperită prin tablouri, lucru care ne apare firesc atunci cînd e vorba de un pictor și de un hangiu-negustor de artă. Montias avansează supoziția că Evert van Aelst ar fi putut fi, la fel de bine ca și Bramer, unul din meșterii ce-l vor fi învățat pe Johannes Vermeer meșteșugul picturii. El, adică, s-ar fi putut achita de datorie devenind, în contul ei, magistrul adolescentului.

11 februarie *1645* — Martor la o încăierare petrecută în cîrciuma sa, Reynier Jansz. Vos e trecut în actul notarial drept mătăsar (kaffa werker"). Lumea îl știa, deci, cu mai multe îndeletniciri și poate că le practica pe toate.

15 ianuarie *1647* — Maria Tin și fostul său soț, Reynier Bolnesch (sau Bolnes), de care se despărțise încă din 1640, definitivează operația de partajare a bunurilor. În baza actelor, cîteva luni mai tîrziu, în martie, ea primește 15.616 guldeni — dota pe care o adusese în căsnicie — sumă ce reprezenta o avere considerabilă. Pe lîngă casa de pe Oude Langedijck, mai stăpînea un imobil în Haeghpoort, cîteva moșii, iar ulterior își va rotunji avutul ca moștenitoare a unor neamuri, nici ele nevoiașe, din Gouda. Toate acestea ne lămuresc asupra motivelor ce trebuie să le fi avut — deși nu a ținut să le exprime — împotriva căsătoriei Catharinei cu Vermeer.

8 februarie *1648* — Înscrise notariale înregistrează o mărturie a pictorului Egbert van der Poel, autorul seriei de tablouri înfățișînd, șase ani mai tîrziu, explozia pulberăriei și urmările ei. Van der Poel e încă unul din artiștii localnici care frecventa hanul „Mechelen" după ce-i va fi fost, probabil, client lui Reynier la „Vulpea zburătoare".

15 iulie *1649* — Se înregistrează, cu martori, prima dintr-o lungă și dramatică serie de conflicte dintre Maria Tin, viitoarea soacră a lui Vermeer, și fiul ei Willem. Mai tîrziu vom vedea că, datorită lui Willem, pacea căminului lui Vermeer a fost adeseori crunt tulburată.

Scanned with OKEN Scanner

12 august *1651* — Dintr-o procură reiese că portretistul haghez Reynier van Heuckelom îi datora lui Reynier Vos Vermeer 127 de guldeni și 7 st. Van Heuckelom este unul din artiștii călători care, în jurul anului 1620, întemeiaseră la Roma așa-numitul *„schildersbent"* (cerc artistic) olandez. Devenit, la întoarcerea acasă, colecționar de tablouri el este poate acela care l-a îndrumat pe Reynier Vos, hangiul negustor de artă, spre pictura italiană.

29 septembrie *1651* — Într-un act emis la această dată, Reynier Vos e numit *„schilder"*, adică pictor. J.M. Montias gîndește că în mintea notarului trebuie să se fi petrecut o confuzie, dat fiind ocupațiile amestecate ale lui Reynier. Nu-i tocmai exclus ca Reynier să fi practicat și pictura. N-ar fi fost singurul artist din timpul său care își schimba profesia după împrejurări. Faptul rămîne însă tulburător și ne reamintește supoziția lui Swillens, care credea că *Odihna Dianei* a fost pictată de Reynier Vermeer.

10 septembrie *1652* — În registrul datornicilor, activat de familie la moartea negustorului de vinuri Simon Jansz. Doncker, Reynier Vos Vermeer apare cu un debit de 250 de guldeni și 4 st. Reynier tocmai cumpărase o cantitate de vin pentru trebuințele hanului său. (În același registru citim că, trei zile mai înainte, Carel Fabritius cheltuise pentru vin 5 guldeni. Informația, în ce-l privește pe Fabritius, nu prezintă, desigur, nici o relevanță. Sînt, totuși, emoționante orice mărturii despre viața de fiecare zi a unor oameni, ale căror urme le căutăm astăzi). Se pare că strîmtoarea financiară — de moment — a familiei la moartea lui Reynier și, evident, la data primirii în ghildă a pictorului, poate fi pusă pe seama tulburării de conturi, ce intervenea de regulă în cazul unui deces si a transferului neașteptat de proprietate. O serie de alte acte arată că văduva lui Reynier a trebuit să depună unele diligențe pentru a obține ca plata datoriei să se facă în rate. E posibil ca din pricina temporarei dereglări în mecanismul financiar al familiei, pictorul să fi avut dificultăți la plata taxei de intrare în ghildă — moment în legătură cu care s-au emis, se știe, mai multe opinii. Este, de asemenea, posibil ca un motiv al împotrivirii Mariei Tin, viitoarea soacră, la căsătoria pictorului cu Catharina să-l fi constituit și problemele la care ne referim,

Scanned with OKEN Scanner

Nu era, adică, destul că averea Vermeerilor se arăta considerabil mai mică decît a familiei Bolnes, dar nu era nici prea sigură. Merită să mai spunem că întocmai multor concetățeni din starea sa, negustătorul de vinuri Doncken poseda o excelentă colecție de pictură, în care figurau și 6 lucrări de Jacob van Loo. Precizarea e interesantă, în sensul că tînărul Vermeer, ale cărui opere din tinerețe se spune că au fost influențate de van Loo, avea efectiv unde să cunoască creația acestuia.

12 octombrie *1652* — „Reinier Jansz. Vermeer din Cîmpul Tîrgului" este înmormîntat *în* Nieuwe Kerk din Delft.

5 aprilie *1653* — Un document, redactat în prezența a doi martori — dintre care unul e pictorul Leonard Bramer — consemnează refuzul Mariei Tin de a-și da consimțămîntul la căsătoria fiicei sale, Trinjntje (Catharina) Reyniers, cu Jan Reyniersz. (adică Jan Vermeer). Maria Tin declară că „publicațiile (nn. în vederea căsătoriei) n-au decît să se facă fără consimțămîntul ei". Ea, adaugă martorii, „n-are să le oprească sau să le împiedice". Se presupune, fără a se produce însă dovezi, că refuzul Mariei Tin se datora deosebirilor de religie. Catharina era romano-catolică; Jan Vermeer aparținea prin naștere Bisericii Reformate. Blankert indică foarte discret și o pricină de natură economică: „... distinsa soacră, Maria Tin, poseda nu numai case, ci și pămînt". Tot el mai socoate că argumentul lui Leonard Bramer, în favoarea protejatului său, tînărul pictor încă neintrat în ghildă, ar fi fost unul cu substrat estetic. Bramer i-ar fi dat „neînduplecatei soacre" asigurarea că „tînărul artist este plin de talent și că promite".

Blankert, care îndeobște își susține afirmațiile documentar, se slujește aici de o cauză proprie mai curînd secolului nostru decît veacului al XVII-lea: talentul (iată textul în olandeză: „*dat de jonge kunstenaar talentvol en veelbel wend was*"). Cînd două averi voiau să se unească, atunci, ca și astăzi, nu talentul sau absența acestuia puteau fi o piedică. Și nici promisiunea unei cariere încununate de succes, un motiv.

Se crede — tot fără dovezi — că, imediat după aceasta, Jan Vermeer ar fi trecut la catolicism.

20 aprilie *1653* — Johannes Vermeer și Catharina Bolness se căsătoresc la Schilpuyden.

Scanned with OKEN Scanner

22 aprilie *1653* — Într-un înscris notarial apar ca martori Johannes Vermeer și Gerard Ter Borch. Prezența lui Ter Borch la Delft poate fi pusă în legătură cu căsătoria lui Vermeer din 20 aprilie. Actul e redactat de notarul Willem de Lange în casa acestuia. Două elemente reținatenția: notarul era un vechi cunoscut al lui Reynier Vos. El întocmește, în 1629, un contract în care Reynier apare ca hangiu. Willem de Lange era mare colecționar de pictură, iar portretul său și al soției sînt realizate de Willem Willemsz. Van Vliet. După mai multe din tablourile aflate în casa notarului, Bramer a executat între 1648—1652 o serie de schițe. Mulți pictori l-au frecventat și au beneficiat de serviciile sale.

23 aprilie *1653* — „Johannes Reyniersz. van der Meer" este numele sub care apare artistul în înscrisul notarial; aici el își pune semnătura sub mărturie. E prima semnătură olografă din cîte se cunosc.

29 decembrie *1653* — Johannis Vermeer e înscris în ghildă ca meșter pictor. „Fiind cetățean al orașului, a plătit meșterului său un florin și 10 stuiverși rămînînd de plată un rest de 4 florini și 10 stuiverși".

Anii 1653–1675

30 aprilie *1654* — Într-un înscris notarial, în care e trecut ca martor, pictorul semnează „Johannes Vermeer".

14 decembrie *1655* — „Johannes Reyniersen Vosch Meșter Pictor și Dumneaei Catharina Bollness" sînt garanți pentru o datorie de 250 fl. contractată mai de mult de Reynier Jansz. Vermeer. Pictorul a cerut notarului ca numele de „Vosch" să fie înlocuit prin „Vermeer". Cunoscut mai cu seamă ca fiu al celui ce ținuse în arendă hanul „De Vliegende Vos", artistul reafirma astfel vechiul nume al familiei. Știm doar că un frate al lui Reynier, de meserie pietrar, se chema Anthony Jansz. *Vermeer*.

24 iulie *1656* — Artistul achită *meșterului său* restul de 4 florini și 10 stuiverși rămași datorie la înscrierea în ghildă. Documentul are importanță și nu doar pentru aceea că ar dezvălui din frămîntările economice ale familiei. El arată clar că Vermeer a avut și un meșter, care l-a format ca pictor și că acesta

Scanned with OKEN Scanner

nu era Reynier, cum au încercat unii autori să sugereze. Vermeer nu putea să plătească taxa decît cuiva în viață la 1656, și, în orice caz, nu tatălui.

25 februarie *1657* — Anthonie Gerritsz. van der Wiel, soțul lui Gertruy Vermeer (sora artistului), apare în registrul ghildei Sf. Luca — avînd deci interese comune cu cumnatul său — ca negustor de artă, ebenist și rămar cu atelierul în apropierea casei în care locuia pe Vlamingstraet. El se mai îndeletnicea și cu comerțul cu lemn de abanos.

27 iunie *1657* — Un tablou de Van der Meer — *Cele trei Marii* — prețuit la 20 fl. apare în succesiunea negustorului de artă amsterdamez Johhanes de Renialme. Mențiunea de inventar e următoarea: *„Een graft besoeckende van Van der Meer 20 guldens"*. Din pricina prețului redus (Blankert e de părere că tablourile maestrului s-au vîndut în timpul vieții, cu sume mari), precum și a felului în care e transcris numele, s-ar putea bănui aici opera altui Van der Meer. Spre exemplu, a utrechtezului Johannes van der Meer. Acesta însă se născuse la 1640. Coroborată cu alte date — sub numele Johhannes Rijalleme amsderdamezul era înscris în ghildă și la Delft, unde poseda o casă — precum și cu faptul că inventarul cuprindea multe nume de artiști din Delft — opt lucrări de Bramer, două de Mierevelt, una de Palamedes Palamedesz., una de Hendrick van der Vliet și una de Jan Willemsz. Decker — informația pare a fi prima și, oricum, una dintre puținele referitoare la circulația operei lui Vermeer. Tematic, sîntem foarte aproape de tabloul de la Edinburgh.

20 iulie *1657* — În inventarul bunurilor rămase la moartea lui Dirck Claesz. van der Minne — una din rubedeniile lui Vermeer — apare un tablou (*"Een schildery van Marta ende Maria"*) care ne face să ne gîndim, din nou, la pînza de la Edinburgh. În ciuda legăturilor de familie dintre pictor și Dirck van der Minne, nu-i obligatoriu ca lucrarea să fi provenit din atelierul lui Vermeer. În listă, reține atenția numărul mare de instrumente muzicale, ceea ce sugerează că Dirck provenea dintr-o familie de muzicieni și că Reynier crescuse, de asemenea, într-un mediu în care muzica interesa, dacă nu cumva, pentru unii membri, era profesie. Ar fi și aceasta o explicație pentru mulțimea tablou-

Scanned with OKEN Scanner

rilor lui Vermeer — unsprezece — în care elementul muzical are un rol major.

18 iunie *1657* — Maria Tin (sau Thins), soacra lui Vermeer, redactează primul din testamentele sale. Ea lasă o sumă săracilor, cum se obișnuia la oamenii cu stare, iar cea mai mare parte a averii o trece Catharinei. O înzestrează, de asemenea, cu 200 de guldeni pe Maria, cea mai mare dintre fiicele pictorului. Cu fiul său Willem, care i-a produs toată viața numai necazuri, e foarte aspră și abia de-l amintește cu cîteva lucruri (îmbrăcăminte etc). Se îngrijește mai departe, ca o seamă de bunuri să ajungă în proprietatea fiilor și fiicelor, care se vor mai naște, ai Catherinei și, eventual, ai lui Willem, dacă se va căsători. Maria Tin a vegheat cu vrednicie asupra averii familiei, a consolidat-o și a administrat-o cu talent și îndîrjire și e destul de probabil ca pictorului să-i fi fost comod sub veritabila ei tutelă economică.

30 noiembrie *1657* — „Johannis Reyniersz. Vermeer, pictor, și Catharina Reyniers Bolnes, soția lui" contractează un împrumut de 200 de guldeni cu 4,5% dobîndă.

28 decembrie *1658* — În succesiunea Schilpercort stă scris că locuința ei se găsea în vecinătatea casei numite „Mechelen", aparținînd văduvei lui „reynier Vos alias van der Meer". Numele pictorului e transcris cu diferite ocazii în mai multe feluri, dar artistul a intervenit ori de cîte ori a putut, precizînd : VERMEER.

27 decembrie *1660* — „Un copil al lui Johannes Vermeer de pe Oude Langedijck" este îngropat în Oude Kerk. Să reținem adresa lui Vermeer — Oude Langedijck — și detaliul că locul de veci e *în* biserică, acolo unde se îngropau cei cu stare, nu în afara ei.

28 ianuarie *1661* și 11 aprilie 1661 — În testamentul Corneliei Tin, sora Mariei Tin, întocmit în favoarea familiei Vermeer, fiica cea mare a pictorului, pe care o cheamă tot Maria, primește „o locuință cu vreo zece stînjeni și jumătate de pămînt în Bonrepas, lîngă Schoonhoven, fiind moșie și ținută în arendă de la Comitatul Olanda și Frizia Occidentală". Într-un al doilea testament, fără nici o explicație, moștenirea e transmisă Catharinei, iar Maria e exclusă dintre cei care ar fi putut să beneficieze de proprietate. Moșia trece efectiv în administrația familiei Vermeer — de fapt tot în mîinile energice ale Mariei Tin — la 11 aprilie, dată cînd pictorul depune

Scanned with OKEN Scanner

în fața notarului „omagiu și jurămînt" în locul soției sale.

16 mai *1661* — În inventarul succesiunii Cornelis Cornelisz. de Helt, cîrciumar, e amintit, între tablourile din camera din față, unul în ramă neagră de „Jan van der Meer". E singurul al cărui autor apare în listă lucrărilor — douăsprezece cu totul — din odaie. De Helt mai avea picturi în bucătărie și în celelalte camere. Ca să înțelegem mai bine ce însemna tabloul pentru Olandezi și, în acea epocă, pentru delftezi e util să arătăm că hangiul poseda nu mai puțin de 64 lucrări, deci un mic muzeu personal.

14 iunie *1661* — La licitația tablourilor lui de Helt, pînza lui van der Meer e vîndută cu 20 de guldeni și 10 stuiverși. Iată alte prețuri : Van Beyeren — 8 guldeni 10 st., Pieter Mulier — 8 guldeni 10 st., Jacob van Loo — 3 guldeni 13 st., Pieter Vroomans — 10 guldeni 15 st. Din cele 64 de opere scoase la licitație, numai trei au obținut prețuri mai mari decît a lui Van der Meer (respectiv 21 ; 36 și 30 guldeni). În inventar, singurii pictori care nu aparțin ghildei din Delft și care apar cu propriile nume — sînt Pieter Mulier și Jacob van Loo. J.M. Montias socotește că lucrarea în chestiune e neapărat a delftezului, iar argumentele sale trebuie reținute. Dacă vom compara evaluarea tablourilor de Vermeer vîndute la licitație pînă aici (inventarele de Renialme și de Helt, ambele cu cîte 20 guldeni) trebuie să ne uimească suma — 600 livre, adică 600 guldeni — pomenită, doi ani mai tîrziu, de cavalerul de Monconys drept cotă de piață a creațiilor lui Vermeer. Și, de asemenea, trebuie să ne mire și comentariile produse în baza acestor aprecieri cam excentrice. Comentarii care, dacă odinioară, cînd nu se știa mai nimic despre viața de pictor a lui Vermeer, puteau să aibă o justificare, azi nu o mai au.

10 decembrie *1661* — Maria Tin cumpără pentru familie un loc de veci în Oude Kerk.

15 mai *1662* — Maria Tin își reface testamentul din 1657. Pe lîngă o serie de noi obiecte din aur și argint, cu care suplimentează lista bunurilor cuvenite Catharinei, ea intervine și în alte paragrafe : Mariei, prima născută în casa Vermeerilor, îi lasă 200 de guldeni, iar celorlalți copii — 400. Ginerelui, Maria Tin îi asigură o rentă pe viață de 50 de guldeni anual. Servitoarea urma să primească și ea 20 de guldeni. În fine, rentele proprietăților

Scanned with OKEN Scanner

Bon Repas și Oudt Beyerlandt reveneau Catharinei și lui Willem, fiul cel rău.

decembrie *1662* — Ales decan al ghildei — într-un corp de șase — de ziua Sf. Luca, la 17 octombrie, Vermeer va rămîne în funcție doi ani, întîi ca vice decan, apoi cu titlu întreg. Funcția îi revine la propunerea pictorului Cornelis de Man, căruia, ani mai tîrziu, în 1670, Vermeer îi va mulțumí repropunîndu-l în funcție. Se poate presupune că a fost susținut de Leonard Bramer, în rol și el în decanatul ce se încheia și, alături de Anthonie van Leewenhoeck, naturalistul și inventatorul, unul din oamenii care au fost mai apropiați de pictor în momentele hotărîtoare ale vieții acestuia. Vermeer — la 30 de ani — devine cel mai tînăr decan (sindic ori staroste) al ghildei din Delft de la deschiderea Registrului cel nou în 1611. Înaintea sa, între 18 decani ce l-au precedat dintre pictori, Montias află doar unul singur sub 50 de ani.

17 ianuarie *1663* — O încurcătură financiară a lui Willem e acoperită de Maria Tin sub clauza că fiul va restitui banii : se garanta cu renta dintr-un lot de trei hectare ce-i aparținea lui Willem în Gelekenes, precum și printr-un vicariat, ale cărei tilturi, de asemenea, îi reveneau. Cum se poate observa din documentele ce o privesc pe soacră, nu prea exista pericolul să sărăcească. Ca martor, apare Johannes Vermeer. E ciudat — remarcă Montias — că notarul a scris mai întîi „meșter pictor“ și apoi a tăiat cuvîntul „meșter“, deși artistul era nu doar meșter, ci și decan al ghildei.

august *1663* — Din „Journal de voyage du Monsieur de Monconys“ *(Jurnalul călătoriilor domnului de Monconys)*, vol. II, Lyon 1666, pg. 149 : „La Delft l-am văzut pe pictorul Vermeer care nu avea nici una din lucrările sale ; dar am văzut la un brutar (foarte probabil van Buyten n.n.) una dintre ele ; fusese plătită cu șase sute de livre, cu toate că nu avea pe ea decît un singur personaj ; cred că ar fi fost prea bine plătită și cu șase pistoli“.

decembrie *1663* — Registrele ghildei reamintesc că în anul care se încheia, unul din cei șase decani a fost pictorul Johannes Vermeer.

9 februarie *1664* — La moartea farmacistului Dirck de Cock care, ca orice olandez mai înstărit, poseda și cîteva tablouri, lista datornicilor îl include — cu 6 guldeni 13 stuiverși — și pe „Jan van der Meer pictor“. Montias, care a descoperit în arhive numeroase documente

Scanned with OKEN Scanner

privind viața familiei Vermeer, se gîndește că e posibil să întrevedem o legătură între faptul că artistul a cheltuit o sumă atît de însemnată cu medicamentele și vreo suferință ce-l chinuia și care, zece ani mai tîrziu, i-a adus sfîrșitul. Deși, adaugă tot Montias, e mai probabil ca medicamentele să fi fost cumpărate pentru vreunul din numeroșii membri ai familiei. Cît despre „datoria" în sine, ea nu spune nimic despre puterea economică a casei Vermeerilor. Se cumpăra, ca și astăzi prin unele părți, „în cont" și se achitau cumpărăturile pe o perioadă mai mare deodată.

Opinia noastră e că Vermeer nu a fost un om bolnăvicios și nici o persoană chinuită de presimțirea sfîrșitului. Să fi fost așa, și-ar fi redactat testamentul și l-ar fi reînnoit din cînd în cînd, asemeni soacrei sale. De la Vermeer însă nu ne-a rămas nici un testament.

10 iulie *1664* — În Oude Kerk este înmormîntat un alt copil al lui „Johannes Vermeer de pe *Oude Langedijk*". Începînd cu data de 4 iunie 1666, în feluritele acte în care se istorisesc violențele lui Willem Bolness se face specificația că toate astea se întîmplau pe Oude Langedijk, în casa Mariei Tin, sub ochii lui Vermeer, martor pasiv al evenimentelor, și ai soației sale. Sînt motive bune să socotim că artistul nu a locuit, de fapt, în casa „Mechelen" și că imobilul va fi rămas doar han și, poate, atelier. Blankert consideră, eronat, că vicisitudinile războiului de la 1672 l-au scos pe artist din „Mechelen", ca să-l trimită într-un loc modest, pe Oude Langedijk. La înmormîntarea copiilor săi, registrele catedralei Oude Kerk reține că părinții locuiau pe Oude Langedijk. Cît despre modestia casei Mariei Tin, ea rămîne de dovedit : imobilul cumpărat în 20 aprilie 1641 costase 2 400 guldeni ; un preț comparabil cu acela plătit pe impozantul „Mechelen".

4 august *1664* — În inventarul succesiunii sculptorului haghez Jean Larson e înregistrat și „Un portret al lui Vermeer", care putea fi un portret al pictorului făcut de el însuși sau o lucrare cu un singur personaj. Prețul de numai 10 florini (guldeni) ne obligă să fim iarăși circumspecți cu calitatea documentării în „reportajul" cavalerului de Monconys. Francezul, dealtfel, nu precizează cine l-a informat că tabloul ce i s-a arătat a fost plătit cu 600 de livre ; Vermeer ori brutarul.

Scanned with OKEN Scanner

Nu-i exclus ca meșterul brutar, aflat în relații de amiciție cu artistul, să fi socotit că merită a-i face oarecare reclamă în fața insistentului voiajor. Se plăteau, uneori, sume considerabile pentru picturi (de ordinul sutelor și chiar a miilor de guldeni), dar pentru asta trebuia ca artistul să fie celebru și lucrările tranzactate de asemenea. În fine, marile comenzi plătite de obști la artiștii renumiți contau pe sume importante. Vermeer, pe vremea aceea, nu era nici foarte solicitat (faptul ar fi rămas în documente), nici nu se bucura de o „cotă" — dacă nu foarte înaltă măcar stabilizată la o anume înălțime, ca unii dintre contemporanii săi, mai proflifici și mai dinamici : Gerard Dou, Gabriel Metsu, Frans van Mieris, Gerard Ter Borch și chiar de Hooch.

4 iunie *1666* — Începînd cu această dată există mai multe acte prin care Maria Tin (sau Tins), soacra lui Vermeer și mama lui Willem, cumnatul pictorului, deschide o veritabilă campanie punitivă contra „nelegiuitului" său fiu. Pe 13 ianuarie 1665, ea izbutise să-l trimită la o casă de corecție, numită „La trei zaruri". Cît se va fi corectat Willem aici, e greu de spus, din moment ce în iunie 1666 Maria Tin trebuie să găsească urgent o rezolvare la reclamația unei slujnice, trecută și ea prin casa de corecție și rămasă grea — după cum lasă să se înțeleagă actul notarial la care referim — cu Willem. Istoria luptelor Mariei Tin cu Willem și, curînd și cu Maria Gerrits, ibovnica acestuia, e lungă, plină de violențe, de dezmoșteniri și de intervenții la legiuitorii urbei și arată că în casa Vermeerilor pictorul este, de regulă, numai martor la cele ce se petrec în juru-i, nu și implicat. Stăpînul casei era, fără nici o îndoială, soacra și dacă prezența unei ființe atît de active și de decise în a pune ordine în lucruri poate fi incomodă, nu-i mai puțin adevărat că ea devenea garanția unei existențe, măcar în planul strict economic, protejate. Romanul vieții lui Vermeer, atît de discrete și de rafinate în sublima ei intelectualitate, are ca pandant romanul femeii-bărbat, mama soacră. Maria Tin a avut grijă să-i arate viitorului ginere cu cine are de-a face, atunci cînd pictorul a cerut-o în căsătorie pe Catharina, dar odată primindu-l în familie, l-a tratat ca pe un fiu. Ca pe fiul cel bun, ce-o consola de toate nefericirile pe care i le prilejuia Willem.

Scanned with OKEN Scanner

1667 — Din *Descrierea Orașului Delft (Beschrijvinge der Stadt Delft)* de Dirck van Bleyswick, carte tipărită de Arnold Bon, librar și editor din Cîmpul Tîrgului : „Și după cum pînă aici cei morți sînt rînduiți în ordine și după timpul decesului lor, tot așa vom numi alți cîțiva artiști, care, cînd am scris aceste rînduri, mai erau în viață, după numărul lor de ani de la nașterea lor, aceștia sînt Leonard Bramer, născut în noaptea de Crăciun 1596, Pieter van Asch, născut în anul 1603, Adriano van Lischoten, născut în anul 1607, Hans Jordaens, în martie 1616, Cornelio la Man, la 1 iulie 1621, Johannes Vermeer, 1632, și alții încă, afară de cei care sînt numiți mai sus la Prietenii lor și care cu acest prilej au și fost descriși în oarecare măsură". În cartea lui Bleyswick apare și faimoasa poezie scrisă de editorul și poetul de ocazie Arnold Bon „La moartea tristă și nefericită a mult-faimosului și iscusitului pictor CAREL FABRICIUS".

Unul din catrene — cel mai cunoscut — sună astfel : „Fu dat ca viața Fenixul să-și curme/ În culmea artei, dintr-un nenoroc / Din fericire renăscu din foc / VERMEER, ce-i calcă magistral pe urme".

Intrigat de faptul că Arnold Bon publică abia în 1667 un poem la moartea unui om mort în 1654, Albert Blankert are ideea de a consulta mai multe exemplare ale cărții. Astfel, el descoperă o variantă adusă la zi, am putea spune, a poemului : „Ăst Fênix la treizeci de ani se stinse / În culmea artei dintr-un nenoroc / Din fericire renăscu din foc / VERMEER, ce magistral noi culmi atinse". (Traducere : H.R. Radian). Cu alte cuvinte, Arnold Bon și-a dat seama, pe măsură ce tipărea primele exemplare ale cărții, că la vîrsta de 35 de ani Vermeer nu mai putea să apară drept artistul care calcă pe urmele cuiva, după ce fusese în două rînduri decan al ghildei și că era mai propriu să se spună despre el că a atins de acum o culme. E de admirat bunul gust al librarului-poet, dar nu e deloc indicat să considerăm gloria celor doi pictori și în afara granițelor Delftului. Cu atît mai mult cu cît, deși faimos, Fabritius nu apare cu lucrări în nici una din licitațiile de tablouri locale, fapt ce ne arată că nici nu avusese timpul necesar spre a intra în colecțiile locale.

10 iulie *1667* — Moare și e înmormîntat în Oude Kerk un copil infirm al lui Vermeer.

Scanned with OKEN Scanner

2 ianuarie *1669* — Dina Baltens, mama lui Vermeer, scoate la licitație casa-han „Mechelen" ca văduvă a lui Reynier și „custode" a moștenirii lăsate de el. Licitația pleacă de la suma de 5 000 de guldeni, dar cum, prin scăderi succesive pînă la 3 700 de guldeni, nu s-a decis nici un cumpărător, femeia decide să arendeze hanul.

1 februarie *1669* — Dina Baltens închiriază, începînd cu data de 1 mai a aceluiași an, casa „Mechelen" cismarului Leendert van Ackerdijk. Conform unei clauze contractuale, imobilul încredințat lui van Ackerdijk pentru 3 ani și 190 de guldeni anual, trebuie folosit numai ca han.

16 iulie 1669 — E înmormîntat în Oude Kerk un alt copil al lui Vermeer.

18 octombrie 1669 — Pictorul e ales vicedecan al ghildei pentru un an.

13 februarie *1670* — Moare mama pictorului, văduva lui Reynier Vermeer de pe Vlamsegracht (strada Flamandă) și e înmormîntată în Nieuwe Kerk. Geertruy, sora artistului, și Antohny van der Wiel, cumnatul său, redactează, ca moștenitori ai bunurilor rămase în urma decesului Dinei Batens, un testament din care reiese că în cazul dispariției lor și neavînd copii moștenitorul a tot ce rămîne va fi Vermeer. Pictorul trebuie să plătească sorei lui Anthony, Maria, rămasă nemăritată, 300 de guldeni.

2 mai 1670 — Moare și e înmormîntată în Nieuwe Kerk sora lui Vermeer, Geertruy. Ea a locuit pe Vlamsegracht, ceea ce înseamnă că Dina a trăit în casa fiicei sale, nu în „Mechelen". Cele două femei au lăsat pentru Camera săracilor donații de cîte 6 guldeni și 6 stuiverși.

13 iulie 1670 — În actul de partaj al bunurilor părintești rămase după decesul mamei și al sorei Geertruy, Vermeer apare, cu acordul cumnatului său, drept unic proprietar al casei părintești, „Mechelen".

18 octombrie 1670 — Pictorul e ales decan al ghildei pentru un an.

decembrie *1671* — În registrul Ghildei Sfîntului Luca se confirmă că în anul care se încheia Vermeer fusese din nou decan.

14 ianuarie *1672* — Pictorul Johannes Vermeer îi închiriază farmacistului Johan ven der Meer (!) casa han „Mechelen" — intrată efectiv în posesia sa la 18 iulie 1671 — începînd cu data de 1 mai, pentru 180 de guldeni anual și pe o durată de 6 ani." Aceasta se întîm-

Scanned with OKEN Scanner

pla — notează Montias — chiar în preajma începerii războiului cu Franța, timp în care toate tranzacțiile erau nesigure".

23 mai 1672 — „Domnii Johannes Jordaen și Johannes Vermeer, eminenți pictori din Delft" expertizează la Haga un lot de 12 tablouri italiene, înzestrate cu nume celebre (Tizian, Jacopo Palma, Giorgion del Castelfrancko, Michiel Angelo Bonarotti, Raphael Urbin — numele conform ortografiei lor din act) și declară, în fața notarului : „... care tablouri nu numai că nu sînt Tablouri italienești eminente, ci dimpotrivă cîteva cîrpe mari și picturi proaste, care nu merită decît cel mult a zecea parte din prețurile alocate mai sus, iar ei martorii nu le pot estima, deoarece ele nu pot fi luate în seamă".

Documentul e foarte important deoarece arată că Vermeer lucra efectiv în comerțul cu lucrări de artă și că, măcar în Haga apropiată, dacă nu și prin alte locuri, cuvîntul lui ca expert și, îndeosebi, ca expert în pictura italiană era luat în seamă.

Aflăm în document și un preț al operelor în discuție (în taleri). Socotind talerul la 2 guldeni și jumătate, rezultă că o lucrare care trecea drept un Michelangelo era apreciată la aproximativ 800 de guldeni, un Rafael la 375 guldeni, un Tițian la 400 de guldeni, un Jacopo Palma cel Bătrîn la 200 de guldeni. Așa stînd lucrurile și dat fiind că nici la licitația colecției Dissius tablourile lui Vermeer nu au atins prețuri mai-mari de 200 de guldeni *(Vederea din Delft)* revenim asupra informației furnizate de călătorul francez de Monconys și ne întrebăm ce înțeles să-i dăm.

27 iunie *1673* — E înmormîntat în Oude Kerk un alt copil al lui Vermeer.

septembrie 1673 — Vermeer călătorește la Gouda pentru a compare în fața magistraților locali în legătură cu o moștenire destul de substanțială lăsată soacrei sale, Maria Tin, de către o mătușă de a ei, decedată în acest oraș. E vorba de 5 183 guldeni din care Mariei Tin îi revin jumătate. Usufructul propriu-zis e al soacrei, în vreme ce capitalul revine copiilor ei. Vermeer are împuternicirea să procedeze la partaj și, cu aprobarea magistraților, obține 2500 guldeni în obligații.

25 ianuarie *1674* — Pictorul vinde două obligații, în valoare de 800 de guldeni laolaltă. Blankert nu explică de unde ar fi putut ajunge hîrtiile de valoare în mîinile artistului. Montias

Scanned with OKEN Scanner

presupune, cu tot temeiul, că sînt obligațiile obținute la moștenirea mătușii din Gouda.

4 aprilie 1674 — Moare și e înmormîntat la Gouda Reynier Bolnes, turbulentul soț de odinioară al Mariei Thins.

4 mai 1674 — Vermeer călătorește la Gouda pentru a pune la punct moștenirea fostului său socru. El închiriază casa acestuia, de pe strada Piperului, pentru 140 guldeni anual.

În vechile biografii s-a făcut oarecare caz de faptul că Vermeer n-ar fi părăsit Delftul decît o singură dată, ca să meargă pînă la Haga, cale de cîțiva kilometri. În fapt, documentele reținmai multe călătorii de afaceri la Gouda și Amsterdam — și e de presupus că vor mai fi fost și altele, întrucît nu rămîn acte notariale cu martori chiar după orice drum ce-l facem.

5 martie *1675* — Maria Tin primește, din Gouda, o nouă moștenire. De astă dată pentru fiul său, Willem, internat într-o casă de corecție, cum am văzut, și care nu prezenta garanții înaintea autorităților locale. Drept care, soacra îl însărcinează pe ginere, avînd în el deplină încredere „să primească și să cheltuiască venitul anual pentru fiul dumisale Willem Bolnes, să-l mînuiască și să-l administreze pe aceasta, așa cum se cuvine să facă un bun administrator".

Moștenirile succesive ne conving că, deși războiul dereglase cursul vieții și al afacerilor, în casa Vermeerilor continuau să intre sume însemnate, urmare a străduințelor Mariei Tin și a averilor multelor sale rude. Din cauza războiului, plata acestor rente provenind din moșteniri se făcea totuși cu multe dificultăți.

iulie 1675 — Pictorul întreprinde o călătorie la Amsterdam, pentru a lua cu împrumut 1000 guldeni. Garant pentru împrumut este, desigur, tot Maria Tin, care mai tîrziu, în aprilie 1678, se angajează să achite datoria cu bani lichizi, în măsura în care, pînă la moartea sa, suma nu va fi fost achitată. Deducem că împrumutul se plătea pe altă cale, din vreo rentă.

15 decembrie 1675 — În registrul „Persoanelor care au murit înlăuntrul acestui oraș Delft și au fost îngropate în Oude Kerk (Biserica Veche), precum și în afara ei începînd de la 19 iulie 1671" apare, la 15 decembrie 1675, însemnarea: „Jan Vermeer, pictor de pe Oude Langedijk în biserică. 8 copii minori".

Registrul transcrie, de pe cele vechi și reține după 15 decembrie 1675, înmormîntările suc-

Scanned with OKEN Scanner

cesive pînă în anul 1680 în locul de veci cumpărat de Maria Tin la 10 decembrie 1661 : 4 copii, tatăl lor, Vermeer, Willem, fiul cel rău al soacrei, și, în cele din urmă, și Maria Tin, văduva lui Reynier. „... Și acum este plin“ stă scris în cartea morților din Delft, constatare care, deși nu a țintit un sentiment, ne pare încărcată de patetism și o undă de sarcasm.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIA

Pentru a concepe și a redacta această carte m-am slujit de un număr de monografii, studii, articole de un interes marcat, cataloage de expoziții, cataloagele unor colecții de pictură, cărți tratînd chestiunile generale ale artei olandeze din veacul al XVII-lea, lexicoane cu ambiții exhaustive și dicționare selective de artiști. Nu am izbutit să citesc tot ce s-a scris despre Vermeer, iar cauzele sînt mai multe și de importanțe diferite. Nu cunosc să se fi întocmit, în ultimele decenii, o bibliografie completă a tipăriturilor ce privesc viața și creația delftezului. După Swillens, înregistrăm doar indicații bibliografice, din care deducem, de regulă, numai rareori întinderea reală a cîmpului de informații. Rămîne, de aceea, în sarcina noilor autori de a-și stabili, în funcție de ideea urmărită, o direcție bibliografică adecvată.

În primele două secțiuni ale listei bibliografice am reținut publicațiile folosite nemijlocit: întîi monografiile și studiile ce privesc, în întregime ori în cadrul semnificativ al unor capitole, subiectul (A); apoi pe acelea citate îndeobște ca avînd o relație semnificativă cu el (B).

In cea de-a treia secțiune, am reținut titlurile amintite frecvent de majoritatea monografiilor, o seamă de cărți sau studii din reviste ce ar putea interesa, precum și titlurile unor volume ce tratează problemele de ansamblu ale artei olandeze din veacul al XVII-lea. Se înțelege că lectura unor monografii rar sau deloc citate, cel mai adesea din cauza unei circulații restrînse, dă, totuși, sugestii utile. Reconstituirea vieții și operei lui Vermeer impune o operație de restaurare a corpusului bibliografic.

Scanned with OKEN Scanner

A.

W. BÜRGER (Étienne-Joseph Théophile Thoré, citat de regulă cu numele Thoré-Bürger), "Van der Meer de Delft" în "Gazette des Beaux-Arts", vol. XXI, pg. 297—330 ; 458—470 ; 542—575, Paris *1866*.

HENRY HAVARD, "Van der Meer de Delft", Librairie de l'art, colecția "Les Artistes Célèbres", Paris, *1883*.

C. HOFSTEDE DE GROOT, "A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch Painters of the Seventeenth Century". Ediția germană cuprinde 10 tomuri și apare între anii *1907—1910*, Esslingen-Paris. Ediția engleză, care traduce doar primele 8 tomuri, apare la Londra între *1908—1927*. Catalogul operei lui Vermeer se găsește în primul volum.

C. HOFSTEDE DE GROOT, „Jan Vermeer de Delft en Karel Fabritius", Sheltema en Holkema, Amsterdam, *1907* (Ediția a II-a în 1930).

GUSTAVE VANZYPE, "Vermeer van Delft", Collection des Grands Artistes des Pays-Bas, G. van Oest et Cie Editeurs, Bruxelles, *1908*.

WILHELM VON BODE, "Die Meister der holländischen und flämischen Malerschulen", E. A. Seeman, Leipzig, *1921* (Ediția a II-a revăzută și completată de Eduard Plietzsch apare în 1958, la aceeași editură). Tradusă în românește sub titlul „Maeștrii picturii olandeze și flamande" de Eugen Filotti, Ed. Meridiane, 1974.

E. TIETZE-CONRAT, "Die Delfter Malerschule. Carel Fabritius, Pieter de Hooch, Jan Vermeer", Leipzig, *1922*.

JEAN CHANTAVOINE, "Ver Meer de Delft", Biographie criticque, Paris, *1926*.

EDUARD PLIETZSCH, "Vermeer van Delft", München, *1939* (O primă ediție, mai restrînsă, a apărut în *1911*).

A.B. DE VRIES, "Jan Vermeer van Delft", Amsterdam, *1939*. (Au apărut, după război, mai multe ediții dar cea din *1948*, cuprinzînd și "La poetique de Vermeer" de René Huyghe e cea mai utilizată. Berna, franceză). Edițiile de după 1948, firește, au renunțat la analiza „descoperirilor" lui Bredius.

P. T. A. SWILLENS, "Johannes Vermeer, Painter of Delft 1632—1675", Utrecht/Bruxelles, *1950*. Conține documentația completă (pînă la acea dată, desigur).

ANDRÉ MALRAUX (cu documentația de *Julien Segnaire*), "Vermeer de Delft", Flammarion, *1952*. Cuprinde și : Marcel Proust, "Pages sur Vermeer".

Scanned with OKEN Scanner

LAWRENCE GOWING, "Vermeer", Londra, *1952*. Numeroase ediții revăzute. Ediție franceză în colecția "Marabout", Paris, *1960*.
VITALE BLOCH, "Tutta la Pittura di Vermeer di Delft", Rizzoli Editore, Milano, *1954*.
MICHAL WALICKI, "Vermeer", Ed. Sztuka, Warszawa, *1956*. Traducere românească de Olga Zaicik, Meridiane, *1972*.
LUDWIG GOLDSCHEIDER, "Johannes Vermeer, the paintings", Londra, *1958*. (În anul 1940 a apărut un prim eseu monografic, avînd drept coautor pe Th. Bodkin. În 1967 apare, tot la Londra, o ediție revizuită).
PIERRE DESCARGUES, "Vermeer. Étude biographique et critique", Ed. Skira, 1966.
N. ARGINTESCU-AMZA, "Vermeer", Editura Meridiane, 1967.
JOHN JACOB și PIERO BIANCONI (note și catalog), "The Complete Paintings of Vermeer", Harry N. Abrams, Inc., New York, *1967*. Concomitent apare și ediția italiană Ed. Rizzoli. În 1968, cu o introducere de René Huyghe se tipărește ediția franceză, Flammarion.
VICTOR LAZAREV, „Vechi maeștri europeni" (în limba rusă), Ed. Iskusstvo, Moscova, *1972*. Traducere românească de Vasile Florea, Meridiane, 1977. Volumul al III-lea cuprinde un capitol „Vermeer".
JOHN WALSH, Jr. și HUGO von SONNENBURG (comentarii tehnice), „Vermeer", un eseu de o întindere considerabilă, generos ilustrat în "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", 31 — nr. 4 din *1973*.
JEAN MISTLER, "Vermeer", Ed. Henry Scrépel, Paris, *1973*.
ALBERT BLANKERT, "Johannes Vermeer van Delft 1632—1675", Documente : Rob Ruurs ; Provenientele lucrărilor (în catalog) : W. L. van de Watering, Ed. Spectrum Utrecht/Antwerpen. Ediție românească în 1981, Meridiane, în traducerea lui H. R. Radian. O ediție revizuită (1978) și una prescurtată (1979).
CRISTOPHER WRIGHT, "Vermeer", Oresko Books Ltd., Londra, *1976*.
GERHARD W. MENZEL, "Vermeer", Seeman, Leipzig, *1977*.
ALBERTO MARTINI, "Vermeer", Col. Chefs-d'oeuvre de l'art, Hachette, 1977.
JOHN MICHAEL MONTIAS, "New Documents on Vermeer and his Family" și "Vermeer and his Milieu : Conclusion of an Archival Study", două foarte cuprinzătoare articole în „Oud Holland" nr. 91, *1977* și urm. Aici se publică și un arbore

Scanned with OKEN Scanner

genealogic al familiei Vermeerilor precum și a familiei soției lui Johannes Vermeer.

JOHN MICHAEL MONTIAS, "The guild of St. Luke in 17th-century Delft and the economic status of artists and artisans" și "Painters in Delft, 1613—1680". Două articole extrem de bogate în date privitoare la starea economică a pictorilor la Delft și a lui Johannes Vermeer. Au apărut în revista americană „Simiolus", 9 din *1977* și urm. Articolele au stat la baza cărții "Artists and Artisans in Delft. A socio-economic study of the Seventeenth Century", Princeton, 1982. Tot la Princeton University Press e în curs de apariție cartea "Vermeer and his Milieu : A Web of Social History". Noi cercetări de arhive sînt prezentate recent în "The Art Bulletin" sub titlul "Vermeer's Patrons and Clients".

ARTHUR K. WHEELOCK, "Vermeer", Ed. Cercle d'Art. Paris, *1981.*

VASILE NICOLESCU, "Vermeer van Delft", album și antologie de texte, Meridiane, 1985.

Cataloage ale picturii se găsesc în W. Bürger, C. Hofstede de Groot, A.B. de Vries, André Malraux, Vitale Bloch, Ludwig Goldscheider, John Jacob și Piero Bianconi, Albert Blankert, Christopher Wright și Arthur K. Wheelock.

B.

Cărți cu bogate referințe la creația artistului, la viața artistică la Delft și în Olanda, cataloagele unor expoziții importante, monografii despre artiști citați în chip semnificativ în monografiile și studiile despre Vermeer.

CAREL van MANDER, "Het Schilderboeck" (Cartea pictorilor), Haarlem, *1603—1604*, traducere românească de H.R. Radian, Meridiane, 1977.

EUGENE FROMENTIN, "Les Maîtres d'Autrefois" (Maeștri de odinioară), Paris, 1876 ; traducere în românește de Modest Morariu, Meridiane, 1969.

ELIE FAURE, "Histoire de l'Art", 5 volume, Paris, *1909—1927* ; Istoria artei, traducere de Irina Mavrodin, Meridiane 1970.

MAX EISLER, "Alt-Delft, Kunst und Kultur", Amsterdam-Wien, *1923.*

JOHAN KUIZINGA, "Holländische Kultur des siebzehnten Jahrhunderts", Jena, *1933* ; prima traducere engleză Ed. Collins, 1941.

CATALOG, "Vermeer : oorsprong en invloed : Fabritius, de Hooch, de Witte", Boymans - van - Beuningen Museum, Rotterdam, iulie-octombrie *1935.*

Scanned with OKEN Scanner

CATALOG, "Vermeer Tentoonstelling", Rijksmuseum, Amsterdam, Octombrie-noiembrie, *1935*.
PAUL CLAUDEL, "La peinture hollandaise", Paris, *1935* ; în românește — Introducere în pictura olandeză — de Anda Boldur, Meridiane, 1968.
GEORGE OPRESCU, "Manual de istoria artei", București, *1946*, reeditare 1986.
MAX J. FRIEDLÄNDER, "Essays über Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen", Haga, *1947*. Über die Maleni, München, 1963 ; traducere românească — Despre pictură — de Gheorghe Székely, Meridiane, 1983.
KENNETH CLARK, "Landscape into Art", Londra, *1950* ; Traducere românească — Arta peisajului — de Eugen Filotti, Meridiane, 1969.
CATALOG, "Life in the Seventeenth Century Holland", Wadsworth Atheneum, Hartford, noiembrie *1950*-ianuarie 1951.
CATALOG, "Tentoonstelling Michiel Sweerts", Rotterdam, *1958* și Roma.
ANDRÉ LHOTE, "Traites du Paysage et de la Figure", Paris, *1958* ; traducere românească — Tratat despre peisaj și figură — de Dumitru Dancu, Meridiane, 1969.
FRANK ARNAU, "Kunst der Fälscher-Fälscher der Kunst", Düsseldorf, *1959* ; traducere românească — Arta falsificatorilor-falsificatorii artei — de Gheorghe Székely, Meridiane, 1970.
PAUL ZUMTNOR, "La vie quotidienne en Hollande au temps de Rembrandt", Paris, 1959 ; traducere românească — Viața de toate zilele în Olanda din vremea lui Rembrandt — de I. Littera și A. Cuniță, Ed. Eminescu, 1982.
EDUARD PLIETZSCH, "Holländische und flämische Maler des XVII. Jahrhunderts", prima ediție *1960*, a doua, revizuită, 1972, Seeman, Leipzg ; traducere românească — Pictori olandezi și flamanzi din secolul al XVII-lea — de Ion Herdan, Meridiane, 1978.
WALTHER BERNT, "Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts", 3 vol., 1044 reproduceri, 518 semnături, München *1960* (ed. I. 1948).
CHARLES BOULEAU, "La géometrie secrète des peintres", Paris, 1963 ; traducere românească — Geometria secretă a pictorilor — de Denia Mateescu, Meridiane, *1979*.
ILSE MANKE, "Emanuel de Witte", Amsterdam, *1963*.
MARCEL BRION, "L'age d'or de la peinture hollandaise", Paris/Bruxelles, *1964*.
GOTTFRIED LINDEMANN, "Das Goldene Zeitalter der Niederländischen Malerei", Braunschweig, *1965*.

Scanned with OKEN Scanner

CATALOG, "Le décor de la vie privée en Hollande au XVII-e siècle", Paris, februarie-martie *1965*, Institutul Neerlandez.
CATALOG, "Cinq siècles de peinture : Dans la lumière de Vermeer", Paris, Louvre-Orangerie des Tuileries, *1966*.
CATALOG, "La vie en Hollande au XVII-e siècle", Musée des Arts Décoratives Paris, *1967* — textul de Paul Zumthor.
ROBERT GENAILLE, "Dictionnaire des peintres flamands et hollandais", Paris, *1967* ; traducere românească — Enciclopedia picturii flamande și olandeze — de H. Vasilescu și C. Frațescu, Meridiane, 1975.
MAURICE RHEIMS, "La vie d'artiste", Paris, *1970* ; traducere românească — Viață de artist — de Elis Bușneag, Meridiane, 1973.
CATALOG, "Olandezul la el acasă și în lume", texte de R.R. de Hass și M.L. Wurfbain, București, Muzeul de artă, *1972*.
J.M. NASH, "The age of Rembrandt and Vermeer", New York, *1972*.
MARC HAVEL, "La technique du tableau", Paris, 1974 ; traducere românească — Tehnica tabloului — de Nicolae Spincescu și Șerban Velescu, Meridiane, 1980.
CATALOG, "Dutch life in the Golden Century", St. Petersburg, Florida, *1975*.
CATALOG, "Anamorfosen-Spel met perspectief", Rijksmuseum, Amsterdam, *1975*.
FRED LEEMAN, "Hidden Images" New York, *1976*.
NATALIA IULEVNA LEV, "Emanuel de Witte" (în limba rusă), Moscova, *1976*.
CATALOG, "Personnages et paysages dans la peinture hollandaise du 17-ème siècle", Bruxelles, *1977*.
CHRISTOPHER WRIGHT, "The dutch Painters : 100 Seventeenth Century Masters" Orbis Publishing Ltd., Londra, *1978*, ediție revizuită în 1984.
JULIAN GALLEGO et FRÉDÉRIC MÉGRET, "Le siècle d'or en Hollande", Geneva, *1979*.
WALTER HERTZSCH, "Emanuel de Witte", Dresda, *1980*.
PETER SUTTON, "Pieter de Hooch", Phaidon, Oxford, *1980*.
CHRISTOPHER BROWN, "Fabricius", Phaidon, Oxford, *1981*.
Am folosit, de asemenea, cataloage de colecții și volume de prezentare generală a unor muzee semnate de Jan Bialostocki și Michal Walicki (Cracovia), R. van Luttervelt (Olanda), Jaromis Šip (Praga) John Walker (Washington), Miklós Moyzer și Ágnes Czobor (Budapesta), Giorgio Faggin (Viena), Michael Wilson (Londra), Magdi Toth-Ubbens (Haga), Elena

Scanned with OKEN Scanner

Iulia Fehner (Leningrad), Irina Linnik (Muzeele din U.R.S.S.), precum și catalogul picturii olandeze și flamande de la Muzeul Bode, vol. 1 (Berlin, 1976).

C.

După Swillens, Pierre Descargues — în 1966 — procedează la o sistematizare a materialului bibliografic. Astfel, el deosebește o primă perioadă de referință (pînă la Thoré-Bürger), a doua perioadă începînd, firește, cu anul 1866. Sistematizarea lui Descargue arată, pe de o parte, tipăriturile — puține și de o importanță măsurată — care reținnumele lui Vermeer *(Dirck van Bleysweyck, 1667; Balthasar de Monconys, 1665—1666; Gerard de Lairesse, 1707)*, iar pe de altă parte, pentru aceeași perioadă, cărțile de circulație care-l ignorează *(Samuel van Hoogstraten, 1678; Houbraken, 1717—1721; Joachim van Sandrart, 1675—1679; Roger de Piles, 1692—1697; Cornelis de Bie, 1662; Wybrand de Gaest, 1702)*.

In Descargues și în Bianconi (1967) sînt indicați, de asemenea, autorii care — pînă la Thore-Bürger — au avut aprecieri favorabile despre lucrările lui Vermeer, cîte se cunoșteau pe atunci, precum și — după 1866 — savanții care au produs revelatoare studii de arhive *(Obreen, Henry Havard, Bredius, Jan Six, Bouricius, Boogard-Bosch)*.

C. LEMCKE, "Pieter de Hooch. Jan van der Merr van Delft. Adrian van der Werf", în "Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit", partea I-a, vol. II, Leipzig, *1878*.

ARSÈNE ALEXANDRE, "Van der Meer", în revista "L'Art et les Artistes", Paris, *1905*.

WILHELM VON BODE, "Jan Vermeer und Pieter de Hooch als Konkurrenten", în "Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", nr. 32, Berlin, *1911*.

G. DREYFOUS, "Vermeer", Paris, *1912*.

PHILIP L. HALE, "Vermeer", Boston, *1913* (reeditat în 1937).

E. V. LUCAS, "Vermeer of Delft", Londra, *1922*.

ALBERT PLASSCHAERT, „Johannes Vermeer en Pieter de Hooch", Amsterdam, *1924*.

MAX FRIEDLÄNDER, "Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts", în "Propyläen...", vol. XII, *1926*.

VICTOR LAZAREV, "Vermeer" (în limba rusă), Moscova, *1933*.

E. TRAUTSCHOLDT, "Johannes Vermeer", în "Thieme-Becker", vol. XXXIV, *1940*.

A. BLUM, "Vermeer et Thoré-Bürger", Geneva, *1946*.

F. VAN THIENEN, "Jan Vermeer of Delft", Londra, *1949*.

Scanned with OKEN Scanner

P. B. COREMANS, "Van Meegeren's faked Vermeers and de Hooghs", Amsterdam, *1949.*
CATALOG, "Vermeer Thuis", Het Prinsenhof Delft, noiembrie *1950* — aprilie 1951.
CATALOG, "Holland leven in de Gouden Eeuw", Raadhuis, Jjsendijke, *1955.*
PIERRE DESCARGUES, "Le siècle d'or de la peinture hollandaise", Paris, *1956.*
J. G. van GELDER, "De Schilderkunst van Jan Vermeer. Een Voordracht", Utrecht, *1958.*
JACQUES DUPONT et *François Mahtey,* "Les tendance nouvelles en Europe de Caravage à Vermeer", Geneva, *1951.*
K. BADT, "Modell und Maler von Jan Vermeer", Köln, *1961.*
J. GOLL, "Kunstfälscher", Leipzig, *1962.*
MARCEL BRION, "Vermeer", Paris, *1963.*
JAKOB ROSENBERG, SEYMOUR SLIVE, E. H. TER KUILE, "Dutch Art and Architecture 1600—1800", Londra, *1966.*
WOLFGANG STECHOW, "Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century", Londra, *1966.*
WILSON CHARLES, "The Dutch Republic and the Civilisation of the Seventeenth Century", New York-Toronto, *1968.*
KUNO MITTELSTÄDT, "Jan Vermeer van Delft", Berlin, *1969.*
CATALOG, "The Painter's Light". The Metropolitan Museum of Art, New York, octombrie-noiembrie *1971.*
K. H. D. HALLEY, "The Dutch in the Seventeenth Century", Londra, *1972.*
JEAN PARIS, "Miroir de Rembrandt. Le sommeil de Vermeer...", Paris, *1973.*
S. HEILAND, "Jan Vermeer van Delft", Dresda, *1974.*
H. KONINSBERGER, "Vermeer und seine Zeit", fără editură, Olanda, *1974.*
ERNST GUNTHER GRIMME, "Vermeer", Paris, *1975.*
WALTER LIEDTKE, "Architectural Painting in Delft-Gerard Houckeest, Hendrick van Vliet, Emanuel de Witte". Londra, *1982.*
Sînt citate încă un mare număr de articole apărute în reviste de artă. Pierre Descargues, Bianconi și Blankert se referă adesea la unele dintre ele, indicînd publicația și anul.

Scanned with OKEN Scanner

LISTA ILUSTRAȚIILOR

Catalog

1. Extras din cartea de botezuri nr. 12, Nieuwe Kerk, 31 octombrie 1632.
2. Extras din „Registrul persoanelor care au murit...", 15 decembrie 1675, Oude Kerk, Delft.
3. Extras din „Registrul noilor membri ai ghildei Sft. Luca din Delft. Indexul meșterilor", Haga, Koninklijk Bibliotheck. Nr. 78 : Vermeer. Nr. 75 : Carel Fabricius. Nr. 80 : Pieter de Hooch.
4. Egbert van der Poel (1621—1664) : *Orașul Delft după explozia pulberăriei,* ulei pe pînză, 36 × 49 cm. semnat și datat 1654. Londra, National Gallery. Scos dintre dărămături grav rănit, Carel Fabricius a mai trăit cîteva ceasuri. Van der Poel a făcut, într-o serie de pînze, un soi de cronică în imagini a dezastrului.
5. Daniel Vosmaer (activ între 1645 și 1666) : *Vedere din Delft,* ulei pe pînză, 90,5 × 115,3 cm, semnat și datat 1663. Prinsenhof, Delft. Se văd Nieuwe Kerk, în stînga, și Oude Kerk, în dreapta.
6. Johannes Vermeer van Delft : *Mijlocitoarea* — detaliu. Unii exegeți ai operei cred că acesta este autoportretul la tinerețe al artistului.
7. Johannes Meyssens (1612—1670) : Gravură executată după un presupus *Autoportret* al lui Vermeer. Paris, Biblioteca Națională.
8. Dirck Hals (1591—1656) : *Doamnă deschizînd o scrisoare, ulei pe pînză,* 45 × 60 cm. Mainz, Gemäldegalerie.
9. Dirck van Baburen (1590—1624) : *Mijlocitoarea,* ulei pe pînză, 101 × 107 cm. Boston, Museum of Fine Arts.
10. Paulus Bor (1600—1669) : *Femeie pozînd în chip de Magdalena,* ulei pe lemn, nesemnat, pictat către 1630. Liverpool, Walker Art Gallery.
11. Hendrick van der Burch (1614—1678) : *Paharul de vin refuzat,* ulei pe pînză, 116 × 91 cm. Londra, National Gallery.

Scanned with OKEN Scanner

12. Cornelis de Man (1621—1706) : *Negustor la pupitrul său*, Rotterdam, Colecţie particulară.
13. Quiringh Gerritsz. Brekelenkam (1620—1668) : *Atelierul croitorului*, ulei pe pînză, 66 × 53 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.
14. Cornelis Bisschop (1630—1674) : *Femeie curăţind un măr*, ulei pe lemn, 72 × 56 cm., datat 1667. Amsterdam, Rijksmuseum.
15. Gabriel Metsu (1629—1667) : *Bărbat scriind o scrisoare*, ulei pe pînză, 53 × 41 cm. Colecţie particulară (fost în Colecţia Beit).
16. Jacob Ochtervelt (1634—1682) : *Comesenii*, ulei pe pînză, 46 × 46 cm. Raleigh (North Carolina), Museum of Art.
17. Frans Jansz. van Mieris cel Bătrîn (1635—1681) : *Duetul*, ulei pe pînză, 32 × 25 cm. Schwerin, Staatliches Museum.
18. Şcoala din Delft (atribuit uneori lui Hendrick van der Burch) : *Terasa*, ulei pe pînză, 113 × 94 cm. Art Institute of Chicago.
19. Samuel Dircsz. van Hoogstraten (1627—1678). *Perspectiva unui coridor* ulei pe pînză, 260 × 136 cm, semnat şi datat 1662, Durham Park (Gloucestershire), National Trust Anglia.
20. Jacob van Loo (1614—1670) : *Diana cu nimfele*, ulei pe pînză, 162 × 199 cm. Braunschweig, Gemäldegalerie.
21. Nicolaes van Galen (1620—1683) : *Dreptatea împărţită de contele Willem cel Bun*, ulei pe pînză, 190 × 203 cm. Hasselt (Overijssel), Primăria.
22. Carel Fabritius (1624—1654) : *Negustorul de instrumente muzicale (Vedere din Delft)*, ulei pe pînză, 16 × 32 cm. Londra, National Gallery.
23. Carel Fabritius : *Sentinela (De strajă la porţile oraşului)*, ulei pe pînză, 68 × 58 cm. datat 1654, Schwerin, Staatliche Museum.
24. Carel Fabritius : *Sticletele*, ulei pe lemn, 33,5 × 22,8 cm. datat 1654, Haga, Mauritshuis.
25. Carel Fabritius : *Autoportret* (?), ulei pe pînză, 62,5 × 51 cm, semnătura ştearsă, München, Alte Pinakothek.
26. Carel Fabritius : *Autoportret*, ulei pe pînză, 64 × 48 cm, Rotterdam, Boymans van Beuningen Museum.
27. Carel Fabritius : *Autoportret*, ulei pe pînză, 70 × 60 cm. Londra, National Gallery.
28. Pieter de Hooch : *Familia*, ulei pe pînză, 114 × 97 cm. pictat pe la 1662, Viena, Akademie der Bildenden Künste.
29. Pieter de Hooch (1629—1684) : *Curtea unei case din Delft*, ulei pe pînză, 73,5 × 60 cm. monogramat şi datat 1658, Londra, National Gallery.

Scanned with OKEN Scanner

30. Pieter de Hooch : *Cămara*, ulei pe pînză, 65 × 60,5, monogramat, pictat pe la 1660, Amsterdam, Rijksmuseum.
31. Pieter de Hooch : *Femeie bînd cu doi bărbaţi*, ulei pe pînză, 73,7 × 64,6 cm, monogramat, pictat între 1658—60, Londra, National Gallery.
32. Michiel Sweerts (1624—1664) : *Portret de fată*, ulei pe pînză, 44 × 37 cm. Anglia, colecţie particulară.
33. Cesar van Everdingen (1621—1675) : *Natură moartă cu bustul Venerei*, ulei pe pînză, 76 × 50 cm., Vorden, Colecţia A. Staring.
34. Aert de Gelder (1645—1727) : *Portret de femeie*, ulei pe pînză, 68 × 53 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.
35. George Deem (născut 1936, S.U.A.) : *Diptic. Atelierul artistului* (al doilea panou al dipticului e o copie după *Atelierul* lui Vermeer), ulei pe pînză, 53 × 44 inches, Col. Mr. şi Mrs. Richard Manney, S.U.A.

*

Johannes Vermeer van Delft (1632—1675)

36. *Cristos în casa Mariei şi Martei*, ulei pe pînză, 160 × 142 cm., marcat în stînga, sub taburet, Edinburgh, National Gallery.
37. *Odihna Dianei*, ulei pe pînză, 98,5 × 105 cm., marcat neclar în stînga jos, pe stîncă, Haga, Mauritshuis.
38. *Mijlocitoarea*, ulei pe pînză, 143×130 cm., marcat şi datat 1656, dreapta jos, Dresda, Gemäldegalerie.
39. *Fata adormită*, ulei pe pînză, 86,5 × 76 cm., marcat în stînga, deasupra capului fetei, New York, Metropolitan Museum of Art.
40. *Soldatul şi fata care rîde*, ulei pe pînză, 50,5 × 46 cm, New York, Colecţia Frick.
41. *Soldatul şi fata care rîde* (detaliu)
42. *Fata citind o scrisoare*, ulei pe pînză, 83 × 64,5 cm., urme de semnătură pe fond, Dresda, Gemäldegalerie.
43. *Fata turnînd lapte*, ulei pe pînză, 45,5 × 41 cm., Amsterdam, Rijksmuseum.
44. *Fata turnînd lapte* (detaliu).
45. *Paharul cu vin*, ulei pe pînză, 65 × 77 cm., Berlinul Occidental, Gemäldegalerie-Dahlem.
46. *Vedere din Delft*, ulei pe pînză, 98 × 117,5 cm., monogramat în stînga jos, pe barcă, Haga Mauritshuis.
47. *Ulicioara*, ulei pe pînză, 54,3 × 44 cm., marcat în stînga sub fereastră, Amsterdam, Rijksmuseum.
48. *Muzica întreruptă*, ulei pe pînză, 38,7 × 43,9 cm. New York, Colecţia Frick.
49. *O doamnă şi doi domni*, ulei pe pînză, 78 × 67 cm., marcat în stînga, pe fereastră, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum.

Scanned with OKEN Scanner

50. *Femeia cu carafa*, ulei pe pînză, 45,7 × 42 cm., New York, Metropolitan Museum of Art.
51. *Femeia cu carafa* (detaliu).
52. *Colierul de perle*, ulei pe pînză, 55 × 45 cm., marcat pe masă, Berlinul Occidental, Gemäldegalerie Dahlem.
53. *Chitaristă la fereastră*, ulei pe pînză, 52 × 46 cm., marcat vag pe perete, sub fața de masă, New York, Metropolitan Museum of Art.
54. *Tînără în albastru*, ulei pe pînză, 46,5 × 39 cm., Amsterdam, Rijksmuseum.
55. *Femeia care cîntărește aur*, ulei pe pînză, 42 × 35,5 cm., Washington, National Gallery of Art.
56. *Lecția de muzică*, ulei pe pînză, 73,6 × 64,1 cm., marcat în dreapta, pe muchea inferioară a ramei tabloului, Londra, Buckingham Palace.
57. *Concertul*, ulei pe pînză, 69 × 63 cm., Boston, Isabella and Stewart Gardner Museum.
58. *Fata*, ulei pe pînză, 46,5 × 40 cm., marcat în stînga jos, Haga, Mauritshuis.
59. *Cap de fată*, ulei pe pînză, 45 × 40 cm., marcat în stînga sus, Palm Beach, Colecția Wrightsman.
60. *Fată scriind*, ulei pe pînză, 47 × 36,8 cm., marcat pe rama tabloului din ultimul plan, Washington, National Gallery of Art.
61. *Stăpîna și slujnica*, ulei pe pînză, 92 × 78,7 cm., New York, Colecția Frick.
62. *Meșteșugul picturii* (Atelierul), ulei pe pînză, 130 × 110 cm., marcat pe hartă în dreapta fetei, Viena, Kunsthistorisches Museum.
63. *Meșteșugul picturii* (detaliu)
64. *Astronomul*, ulei pe pînză, 50 × 45, semnat și datat 1668 pe dulap (probabil ulterior), Paris, Louvre (fost în Colecția Rotthschild).
65. *Geograful*, ulei pe pînză, 53 × 46,6 cm., marcat pe dulap și marcat-datat 1669 în dreapta sus (ambele marcaje probabil ulterioare), Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.
66. *Dantelăreasa*, ulei pe pînză (lipită pe panou), 24,5 × 21 cm., Paris, Luvru.
67. *Femeie scriind o scrisoare*, ulei pe pînză, 71 × 59 cm., marcat pe masă, sub brațul drept al femeii, Blessington (Irlanda), Colecția Beit.
68. *Fata cu flautul*, ulei pe lemn, 20,2 × 18 cm., Washington, National Gallery of Art.
69. *Fata cu pălărie roșie*, ulei pe lemn, 23 × 18 cm., monogramat în stînga jos, Washington, National Gallery of Art.
70. *Chitarista*, ulei pe pînză, 55 × 46,3 cm., marcat în dreapta, în partea de jos a perdelei, Kenwood (lîngă Londra), Iveagh Bequest.
71. *Scrisoarea de dragoste*, ulei pe pînză, 44 × 38,5 cm., marcat pe perete în stînga slujnicei, Amsterdam, Rijksmuseum.

Scanned with OKEN Scanner

72. *Clavecinista în picioare*, ulei pe pînză, 51,7 × 45,2 cm., marcat pe instrumentul muzical, Londra, National Gallery.
73. *Alegoria credinței*, ulei pe pînză, 113 × 88 cm., New York, Metropolitan Museum of Art.
74. *Clavecinista șezînd*, ulei pe pînză, 51,5 × 45,5 cm., marcat pe perete, în dreapta capului fetei, Londra, National Gallery.
75. A și B. Anonim delftez: Cutie perspectivă cu baza triunghiulară, Haga, Muzeul Bredius. A: Cu pereții desfăcuți, B: Vedere prin orificiu.
76 a și b. Detalii din *Chitarista la fereastră*, înainte și după înlăturarea repictărilor.
77. A și B. Ilustrația A: *Fata cu pălărie roșie* (detaliu). Ilustrația B: Fotografie realizată de Henry Beville după o reconstituire a motivului pictat de Vermeer cu focalizare în centrul motivului, totul reflectat într-o oglindă.
78. Hans Vredeman de Vries: Planșă din *cartea despre perspectivă* (Amsterdam, 1604) înregistrată în multe succesiuni de ateliere ale pictorilor.
79. Cameră obscură cu lentile mobile (din: R. Zahr, *Oculus artificialis...*, Nürnberg, 1701).
80. Vermeer (?): *Fată rîzînd*, ulei pe pînză, 40 × 31 cm., Washington, National Gallery of Art.
81. Anonim olandez: *Portret de bărbat*, ulei pe pînză, 87,5 × 66 cm., Haga, Nederland Konstbezit Foundation.
82. Anonim: *Fata cu pălărie albastră*, ulei pe pînză, 23,5 × 21,3 cm., Castagnola, Elveția, Colecție particulară.
83. Anonim: *Astronomul*, ulei pe lemn, 48,5 × 37 cm., New York, Colecția Magnin.
84. Han van Meegeren: *Femeie citind o partitură* (fals neterminat).
85. Han van Meegeren: *Pelerinii la Emaus*, ulei pe pînză, 129 × 117 cm., Rotterdam, Muzeul Boymans van Beuningen.
86. *Pelerinii la Emaus* (detaliu).
87. Han van Meegeren: *Isus printre doctori*, lucrare executată în 1945 în arest, sub supraveghere.
88. Han van Meegeren: Opere proprii din anii 1918 și 1942.

Reproducerile:

Numerele 1—7 interesează biografia artistului și descrierea mediului.
Numerele 6 și 7 înfățișează, conform tradiției, portrete ale artistului.

Scanned with OKEN Scanner

Numerele 10—34 privesc posibile surse, preocupările contemporanilor — în general sau în relație directă cu creația lui Vermeer — unele concomitențe de viziune și motiv.

Numărul 35 reține o reacție modernă la concepția artistului.

Numerele 36—74 cuprind toată pictura lui Vermeer cunoscută astăzi și acceptată ca fiind originală de covîrșitoarea majoritate a criticilor săi.

Numerele 75—79 ilustrează secțiunea de analiză a operei.

Numerele 80—83 reprezintă tablouri care i-au fost atribuite de-a lungul timpului lui Vermeer, excluse astăzi de marea majoritate a exegeților din catalogul creației.

Numerele 84—88 reproduc falsuri de Han van Meegeren, precum și două pînze originale ale acestuia.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

SUBIECTUL VERMEER 5

I. FILTRELE 9
Un tablou celebru : *Vedere din Delft* . . . 9
Muzee mari, muzee mici, colecții particulare . 23
Condițiile de expunere ; starea în care se găsește tabloul 25
Numele artistului. Mici maeștri, mari maeștri 28
Convingeri, adevăruri, „general valabile" și adevăruri ce aproape că nu mai trebuie demonstrate 34
Reproducerile de artă, fotografiile 44
Cunoștințe noi, ignoranțe noi 49

II. VIAȚA DE PICTOR A LUI JOHANNES VERMEER LA DELFT 59
Un artist reconstituit 59
Problemele specifice ale cercetării în „subiectul Vermeer" 65
Starea picturii și statutul social și economic al pictorilor din Delft 70
Virtuțile și servituțile cercetării de arhive . . 75
Artiști călători și artiști stabili 79
Anii de învățătură. Problema Fabritius . . . 82
Vermeer și „caravaggiștii din Utrecht" . . . 91
Anul 1650 și „Școala din Delft" 95
Pictorii unor „domenii speciale" 100
Olanda conform cu legenda sa 106
Atelierul unui artist 114
Problema Pieter de Hooch 121
Întîmplări după ce Vermeer s-a stins din viață 128

Scanned with OKEN Scanner

III. OPERA

„L'Opera completa di Vermeer" 133
Ce este „un Vermeer autentic"? 155
Portretul artistului făcut de el însuși . . . 188
Repere biografice. Anii 1591—1632 (origini) . . 195
Anii 1632—1653 198
Anii 1653—1675 203

BIBLIOGRAFIA 215
LISTA ILUSTRAȚIILOR 223

Scanned with OKEN Scanner

Redactor : VIOREL HAROSA
Tehnoredactor : DOINA ELENA PODARU

Bun de tipar : martie 1988. Apărut 1988.
Coli de tipar : 9,66. Planșe : 12

Tiparul executat sub comanda nr. 14 la I. P. „Filaret" str. Fabrica de chibrituri nr. 9—11, București
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca de artă

479

Biografii. Memorii. Eseuri

vermeer şi criticii săi

Există un „mister Vermeer". Unul propriu creaţiei artistului şi vieţii sale discrete — ori, cum scria Wilhelm von Bode, „ordonate" — supralicitat de nevoia de enigmă, atît de specifică veacului nostru. Aproape toate scrierile privind biografia şi creaţia olandezului consideră taina în felul în care o cere marele public. O nouă carte pare, din acest motiv, sortită alinierii respectuoase la temă. Abordarea „subiectului Vermeer" oferă însă o seamă de resurse puţin sau deloc exploatate, reconstituirea operei şi a personalităţii pictorului din Delft reprezentînd un panoramic al luptei cu toate categoriile de prejudecăţi ce însoţesc procesul cercetării, al stabilirii adevărului.

TUDOR OCTAVIAN

Scanned with OKEN Scanner